Pietro Adamo

Il porno di massa

Percorsi dell'hard contemporaneo

MINIMA

Raffaello Cortina Editore

Raffaello Cortina Editore MINIMA

Il mondo delle luci rosse suscita curiosità e sconcerto. Libertà sessuale e repressione, godimento e violenza, creatività e trasgressione sembrano costituire un universo sociale alternativo, ma nel contempo si rivelano, in un discorso complessivo centrato sulla sessualità e le sue espressioni, potente cifra di lettura dei fondamenti dell'immaginario occidentale. Pietro Adamo propone una ricostruzione storica dell'affermazione del porno di massa come genere popolare, delineandone sviluppi e mutazioni, decifrandone i rapporti con le varie politiche di emancipazione che l'hanno apparentemente ispirato e affrontando i temi scottanti del dibattito contemporaneo (la psicologia della pornofilia, la natura della "liberazione" pornografica, la violenza nei confronti delle donne), con un'analisi "di genere" fondata sul confronto serrato con il variopinto contesto dei set, delle produzioni, dei registi, dei/delle *performers*.

Pietro Adamo (1959), docente di Storia moderna, si occupa della cultura politica del protestantesimo radicale e della storia della tradizione libertaria. Ha curato le edizioni di opere di John Mitchel, John Goodwin, John Knox, Paul Goodman, Camillo Berneri e altri. È autore di *Il dio dei blasfemi* (Milano 1993); *La pornografia e i suoi nemici* (Milano 1996); *La libertà dei santi* (Milano 1998); *La città e gli idoli* (Milano 1999).

€ 13,00

ISBN 88-7078-906-3

www.raffaellocortina.it

Pietro Adamo

Il porno di massa

Percorsi dell'hard contemporaneo

Raffaello Cortina Editore

Indice

Agli amici di *Video Impulse*,
in memoriam
(la rivista, non gli amici)

Introduzione
Del genere e della *philia*

Nel 1953 Theodor Adorno dedica uno dei suoi più virulenti saggi contro l'industria culturale al jazz, una "moda senza tempo". L'attacco è senza quartiere: il jazz ha "una struttura melodica armonica metrica e formale elementarissima" e il suo svolgimento musicale non scalfisce mai "l'ottusa uniformità del ritmo fondamentale, né i tempi sempre identici". Il suo "smilzo repertorio di procedimenti, la rigorosa esclusione di ogni spunto non regolamentare", la sua "invariabilità" pongono un enigma: come spiegare "la tenace sopravvivenza di una specialità così povera" e perché mai "milioni di uomini non sembrano ancora sazi di un'eccitazione così monotona?". La critica al jazz si inscrive in una più generale condanna della creazione artistica nell'era della produzione di massa: in questo contesto, scriverà poi nella *Teoria critica*, anche le innovazioni non fanno altro che portare "il segno del sempre uguale sotto un involucro sempre nuovo". È un'era segnata da quel "pacchiano" che si presenta solo come "parodia della catarsi" e da quella volgarità che ha il compito di riprodurre e imporre alle masse "l'invariante dell'umiliazione sociale", smussando, di converso, la "forza dell'espressione" delle opere d'arte, che, incarnandosi

nell'avanguardia come in certa classicità, diventa "piaga sociale", "fermento sociale della loro configurazione autonoma". Non che Adorno neghi che il jazz abbia una storia, uno svolgimento, uno sviluppo: ma è un percorso povero e ripetitivo e i sostenitori del genere, siano "fanatici" in possesso di un gergo o adepti "vaghi e inarticolati", non possono pretendere di mescolare la loro passione "con il cubismo, la lirica di Eliot o la prosa di Joyce". Insomma, in questi casi occorre conservare la distinzione, "per discutibile che sia, fra arte 'alta', autonoma, e 'leggera', commerciale": non la si può superare "facendo sì che delle sette di *low brows* si autoproclamino *high brows*".

La critica coglie e descrive non solo la struttura del jazz, ma più in generale quella dei generi popolari nell'era del consumo di massa. Serialità, ripetizione, standardizzazione: canoni che determinano il giallo come il *romance*, la fantascienza come lo spionaggio, l'*hard rock* come il *punk*, la *techno* come la *disco*, il cinema *horror* come il *western*, il fotoromanzo come il fumetto erotico, e via di seguito. Ma Adorno, ipnotizzato dai canoni della produzione artistica d'élite, molto semplicemente non comprende la dinamica interna dei generi popolari: non ne capisce l'autoreferenzialità, il lavorio sui propri codici, la politica della violazione, l'insistenza programmatica sul *détournement*. La sua è una critica *del* genere: in quanto tale, se anche ci offre commenti utili sul ruolo che quel genere gioca nella cultura e nell'immaginario popolare, nulla ci dice *sul* genere stesso, se non qualcosa di molto astratto e generico. Ciò che ci occorre, se siamo interessati a comprenderne la natura di creazione culturale, è una critica *di* genere, una critica capace di scavare nei suoi meandri, di decodificarne i tic nervosi, i procedimenti

occulti, la strutturazione delle sottocategorie, di rivelarne le genealogie e le fenomenologie interne, di precisarne le tecniche e gli intenti, e infine di svelarne anche le gerarchie autoriali, spesso molto più articolate e complesse di quelle, diciamo, del "cubismo". Non è in fondo questa la natura della più interessante critica contemporanea? Anche qui rintracciamo un percorso comune; i generi popolari nascono di nicchia (o di ghetto), si fanno di massa, entrano a far parte della cultura e dell'immaginario diffusi; nel contempo si allarga la sfera dei loro "fanatici" e "adepti", la critica si specializza, si ampliano i suoi ambiti di ricerca e riflessione, vengono coinvolti ambienti e personaggi con preparazione professionale. Tutto sommato, qualche anno dopo l'*exploit* di Adorno (tutt'altro che isolato, ovviamente), è comparsa un'influente storia del jazz firmata dallo storico Eric J. Hobsbawm (che però, forza dei tempi, ha ritenuto di dover firmare la prima edizione con uno pseudonimo...). Tutto ciò suggerisce una precisa conclusione: la critica *di* genere impone, nell'era della produzione seriale di massa, una specifica *philia*. Fenomeni come quelli sopra citati – fantascienza, giallo, cinema *horror*, *hard rock* ecc. – richiedono, perché l'analisi sia competente, una dose smodata di passione per l'argomento, spesso precedente a qualsiasi intenzione critica. Come dire, necessariamente il fan precede il critico. È impossibile immaginare un serio esperto di *romance*, o più in generale un conoscitore di genere, che non provi un ardore quanto meno feroce per il *suo* tema.

D'altro canto, lo sviluppo di una critica di genere richiede un certo arco cronologico: ci vogliono lustri perché i canoni si strutturino e producano i loro critici e interpreti privilegiati. Anche il porno di massa, genere cer-

tamente tra i più diffusi e popolari in Occidente, dopo un trentennio comincia a intravedere questo obiettivo. Ma ancora da molto lontano. Provate a digitare *porn*, *pornography* o *hard core* su un motore di ricerca di qualche grande libreria *on line* (che so, Barnes & Noble o Amazon). Davanti ai vostri occhi scorreranno centinaia di titoli. La stragrande maggioranza di questi riguarda però il dibattito sempre imperante sui "mali" del porno, cui partecipano con entusiasmo femministe e uomini di chiesa, sociologi e filosofi, mediologi e telepredicatori, medici e psicologi, casalinghe colpite nei loro affetti più cari e mariti "pentiti". Vi domina una sconsolante ignoranza, nel senso etimologico del termine: molto semplicemente, il 99% di questi autori non sa *letteralmente* di cosa sta parlando. Non riflettono sul porno di massa, ma su un oggetto che hanno creato *ex nihilo* nelle loro fantasie e nella loro immaginazione. Agli occhi del critico *di* genere (qual io mi ritengo, il lettore l'avrà capito), il dato più imbarazzante del pur importante dibattito filosofico-politico sulla pornografia che ha contraddistinto gli ultimi venticinque anni (e a cui io stesso ho dedicato nel 1996 un volume intitolato popperianamente *La pornografia e i suoi nemici*) è la sua assoluta irrilevanza, nel senso che sia gli argomenti contrari proposti da conservatori, femministe e sinistra *politically correct* sia gli argomenti a favore avanzati da alfieri delle libertà civili, *liberals* vari e sostenitori del libero mercato (di idee e merci) si applicano al *nulla*, a un oggetto che non sembra cioè avere alcun rapporto con la realtà del porno di massa. Paradossalmente, i contributi più utili vengono da certi critici *del* genere che riescono a cogliere gli elementi di più ampio respiro: da Jean Baudrillard a Luce Irigaray, da Camille Paglia a Robert Stoller, fino a certe virulente ma centrate critiche femministe.

Non che tra i fan le cose vadano meglio. Qui il segno distintivo è il dilettantismo culturale. L'esplosione della democrazia in rete ha consegnato a moltissimi la possibilità di partecipare, far sentire la propria voce, esprimere la propria opinione. Ma è raro che valga la pena leggere o ascoltare. Nel peggiore dei casi, si tratta di un chiacchiericcio molesto e privo di qualsivoglia spessore. Nel migliore, di esercizi di filologia applicata (tipo: l'attrice che compare nella scena A del film B con la parrucca arancione è la stessa che viene ripresa da dietro, per circa cinque secondi, nella scena C del film D...). In quanto agli ambienti del porno, prevale in genere una pubblicistica superficiale, con poche eccezioni. È comunque nell'ambito del giornalismo di ricerca, sia interno sia esterno al mondo dell'*hard*, che vengono in genere prodotti studi o articoli che in qualche modo sono capaci di fare conti seri con il porno di massa in quanto genere popolare.

E fare i conti con l'*hard core* non è impresa di respiro corto. L'ascesa delle luci rosse si è rivelata un fenomeno sociale, politico e culturale di estrema rilevanza: nelle sue pratiche espressive dirompenti – ed esplicitamente "basse" – implica la discussione della struttura del desiderio e della sessualità, delle relazioni tra i sessi, della natura della famiglia, pesca alla rinfusa nei più scottanti materiali dell'inconscio, porta alla luce pregiudizi, simbologie, credenze occulte e occultate. Certo, il sistema di segni e di espressioni che lo caratterizza è esplicitamente "basso" non solo nel senso che sarebbe inutile cercarvi (ma questo vale anche per altre produzioni di massa) costruzioni elaborate come "la lirica di Eliot o la prosa di Joyce", ma anche nel senso che la ricostruzione delle sue specificità e delle sue tendenze prescinde (ma non sempre) dalla categoria dell'intenzionalità autoriale.

Detto in altri termini, il porno di massa richiede un lavoro di decostruzione culturale incentrato soprattutto su segni, codici e pratiche legate in primo luogo ai prodotti, nella convinzione che, proprio nella loro esplicita strutturazione "bassa", siano capaci di dispiegare modalità di espressione particolarmente significative.

D'altro canto, l'*hard* è "basso" anche in un senso più diretto. Non è una questione di istruzione o preparazione culturale, tra i pornografi, in media, decisamente non elevata; e neppure del loro narcisismo epidemico e delle loro autorappresentazioni prometeiche che producono in genere irresistibili quanto non intesi effetti comici; se è vero che un dialogo con alcuni di loro – soprattutto con i *performers* di basso cabotaggio, in primo luogo, quasi spiace dirlo, le numerosissime donne – può risultare francamente imbarazzante, non sono pochi, soprattutto tra i registi e i *performers* di maggiore personalità, quelli capaci, proprio per il loro impegno quotidiano comunque creativo, di riflettere e ragionare sulle loro attività e imprese. È invece questione di atmosfera, di clima, di ambiente: un *glamour* di facciata che nasconde uno squallore di fondo, tanto ben rappresentato dalla nudità sconsolante dei set; un'enfasi sempre più pronunciata sulla donna come oggetto di consumo, gestito da un mondo maschile che, proprio per questa relazione, tende a farsi sempre più autoritario e insensibile; una contaminazione sempre più marcata, e sempre più ammorbante, con i mondi affini del *sex work*, i locali di spogliarello, i club privati, la prostituzione ecc. Il cosmo del porno, inteso in senso sociale, sembra avvolto in una potente cappa di tetraggine e tristezza.

Un'ultima avvertenza. Questo libro non è una difesa del porno di massa – oggi non più necessaria – ma un tentativo di comprendere alcuni suoi aspetti che mi so-

no sembrati, nel corso del tempo, tra i più rilevanti e i più emblematici. E non è neppure uno sforzo inteso a nobilitarlo (impresa forse ridicola). Nel testo il lettore troverà più volte riferimenti al rapporto tra i pornografi e il loro pubblico, spesso nel senso di una contraddizione tra autorappresentazione e pratica sessuopolitica, a volte con qualche sottolineatura ironica o sarcastica. Potrebbe intendere tutto ciò come una dissociazione. Sbaglierebbe. Dagli appassionati non mi distingue una qualche differenza in quella *philia* che è l'unica base possibile per una competente critica di genere. Al massimo, posso rivendicare una minore probabilità di cadere in quelle trappole che l'antropologo Denis Arcand ritiene tipiche del porno, a meno di non "conoscerne a fondo il gioco di menzogne e limiti".

Maggio 2004 *Pietro Adamo*

Gli amici di *Video Impulse* cui questo libro è dedicato comprendono il direttore della rivista (Giorgio Bortoluzzi), il suo condirettore (Fabrizio Zanoni) e la sua informale redazione milanese (Andrea Giorgi, Michele Giordano, Alex Stellino); nonché l'esploratore urbano in trasferta newyorchese Michele Capozzi e l'insostituibile anfitrione e (porno)pusher Giuseppe Sbarra. Senza di loro il libro che avete in mano sarebbe forse stato scritto egualmente, ma non sarebbe stato *questo* libro. Un ringraziamento va anche al resto della famiglia Sbarra (moglie, figli e fratelli), che mandano avanti il VideoShop (Milano, viale Monte Ceneri 58) mentre Giuseppe riceve gli amici al bar...; nonché a Daniele Nardulli del Videod (Roma, via Postumia 4/a), altra fermata obbligata per chi sia interessato alla storia del porno di massa. Nel corso degli anni ho discusso di *hard* e affini con molti amici. Ricordo in particolare Enrico Ferri, Erica Joy Mannucci e il gruppo di *Nocturno*; nonché il compianto Cesare Mannucci, di cui ho ereditato parte della collezione privata; e di nuovo Giorgio Bortoluzzi, che si è sobbarcato la rilettura finale

di alcuni capitoli. Una funzione non secondaria nel momento della progettazione è stata svolta da Francesco Coniglio e Gianluca Foglia, cui va la mia sincera gratitudine. Mi piace rammentare anche il ruolo che hanno avuto Giulio Giorello e Marco Mondadori molti anni fa, quando mi hanno convinto che scrivere seriamente di pornografia non avrebbe (probabilmente) messo a rischio la mia pelle accademica; a Marco di questo libro sarebbe forse piaciuta la *sheer existence*. Infine, su sua esplicita richiesta, registro l'atteggiamento *eroico* della mia compagna Fabiola a contatto con ciò che è occorso per scrivere il testo.

Parte dei materiali qui presentati sono comparsi in prima versione in *Video Impulse*, in *Nocturno* e addentellati, nella *Videoguida 2002*, in *Libertaria*, qualcosa in *La pornografia e i suoi nemici*. Il lettore troverà nella bibliografia finale l'occasione per confrontarsi con i testi citati (mi permetto anche di rimandarlo alla mia bibliografia ragionata sull'argomento, pubblicata da Unicopli in versione millelire e intitolata *Pornografie*). Dato l'incredibile marasma nella circolazione dei materiali *hard* (in particolare delle videocassette, pubblicate in tempi e versioni differenti, con titoli alternativi ecc.), ho scelto, laddove è stato possibile, di indicare il titolo originale del *loop*/film/video citato. Ho preferito, anche qui per ingenerare meno confusione possibile, attenermi agli pseudonimi usati dai pornografi, tranne quando è rilevante citare il nome reale, o quando il nome reale è divenuto con il tempo più noto dello stesso pseudonimo.

1

Per una storia culturale del porno di massa

Nel giugno 1967 (per quanto riguarda la letteratura) e poi nel giugno 1969 (materiali fotografici e filmici) il codice penale danese viene modificato in modo da decriminalizzare la produzione e la distribuzione della pornografia, trasformando in breve tempo il paese in un centro di irradiazione di materiali *hard core*, che inondano prima le zone vicine – Scandinavia, Germania, Olanda e Belgio, Francia – e poi il resto del mondo. Nell'ottobre del 1969 si tiene così a Copenaghen la prima "fiera del sesso" autorizzata dalle autorità, con migliaia di giornalisti e "operatori" stranieri. Ben presto i danesi e i loro primi imitatori – in particolare in Olanda e Svezia, dove, pur non essendo ancora stato legiferato in materia, vige un regime di tolleranza pratica – passano dalla carta stampata, principale mezzo di diffusione del porno per tutti gli anni Settanta, alla produzione cinematografica, girando brevi filmini (5-15 minuti) a colori. Nello stesso periodo (aprile 1969) la Corte Suprema degli Stati Uniti emana la sentenza *Stanley v. Georgia*, secondo la quale la fruizione del porno nella propria abitazione è protetta dal diritto alla *privacy*. La sentenza viene interpretata in chiave permissiva: se è legittimo fruire di pornografia in privato, sarà lecito crearla,

distribuirla e commercializzarla. A San Francisco, in un vivace ambiente in cui già si producono filmini con sole donne che mostrano nudità e pube (noti come *beavers* e *split beavers*), già il 15 agosto 1969 un giudice cittadino sospende la facoltà delle forze dell'ordine di arrestare i clienti e i gestori dei locali dove si proiettano *beavers*. In novembre Alex de Renzy dello Screening Room proietta un documentario girato il mese precedente a Copenaghen, contenente *sex acts* espliciti; nel gennaio successivo i fratelli Jim e Artie Mitchell, gestori dell'O'Farrell Theater, girano *Redball*, il primo filmino *hard* realizzato in USA. I mesi successivi registrano un graduale passaggio dai teatrini specializzati alle sale cinematografiche, stimolando la nascita di *sex shops* e soprattutto la produzione di lungometraggi, non solo negli Stati Uniti: molto presto si passa da finti "documentari" sessuali a opere di vera e propria *fiction*.

In un momento storico caratterizzato dall'affermazione dei principi di libertà sessuale, l'iniziativa danese e gli sviluppi americani creano le premesse perché in Occidente si inizi a discutere seriamente la possibilità di liberalizzare la circolazione dei materiali porno: tra il 1967 e il 1970 in Danimarca, Stati Uniti e Gran Bretagna sono finanziate ricerche sull'argomento che tentano di determinare "scientificamente" i pro e i contro di tale processo.

1. I selvaggi anni Settanta

Nei primissimi anni Settanta nasce quindi una fiorente industria del porno, incentrata in un primo momento su riviste e filmini, questi ultimi visionati soprattutto in *peepshows* e sexy-cabine private, e noti, da quel momento in avanti, come *loops* (letteralmente "cap-

pio", "cerchio": un particolare meccanismo permette la riproiezione continua del filmino senza doverlo ricaricare ogni volta). In molte città europee e americane si sviluppano zone "a luci rosse" dedicate ai piaceri del sesso (ad Amsterdam e Copenaghen, Pigalle a Parigi, Soho a Londra, Times Square a New York, il Tenderloin a San Francisco), in cui i *peepshows* recitano ormai, insieme ai *live shows*, il ruolo principale. I centri di produzione più importanti sono la Danimarca, dove si segnala l'imponente attività di Lasse Braun (ovvero l'italianissimo Alberto Ferro) e di altri imprenditori (per esempio Peter e Jens Tehander della Rodox); la Svezia, in estate luogo di ritrovo di europei in vena di porno (per esempio il tedesco Hans Billian, autore di commedie scollacciate in patria); e gli USA, in particolare New York, Los Angeles e San Francisco. La protezione costituzionale che viene in pratica accordata al porno negli Stati Uniti e lo straordinario successo di cassetta colto da *Deep Throat* di Gerard Damiano (giugno 1972) costruiscono le premesse per la nascita di un mercato di enormi potenzialità fondato sui lungometraggi, la cui produzione viene così stimolata non solo negli USA, ma anche nelle zone scandinave: a partire dal 1972 americani, svedesi e danesi cominciano a girare film per le sale cinematografiche, in particolare per quelle degli Stati Uniti (il mercato interno danese non può, da solo, sostenere un tal genere di produzione). La zona "liberata" si amplia: nel 1973 la Repubblica Federale Tedesca approva una legge, entrata in vigore nel 1975, che legittima la pornografia; alla fine del 1975, dopo una vera e propria esplosione produttiva "illegale", anche in Francia una legge sanziona il nuovo *status* dell'*hard core*. Il processo, che sarà completato negli anni successivi con l'avvento della liberalizzazio-

ne in altri paesi occidentali, può dirsi compiuto: nello spazio di pochi anni la fruizione di pornografia è passata dalla clandestinità alla disponibilità generalizzata, in *sex shops*, edicole e sale cinematografiche spesso situati nel centro di metropoli, città e persino piccoli centri abitati. È l'era del porno di massa.

L'affermazione dell'*hard* si presenta quindi come un altro epifenomeno della vittoria del "permissivismo" degli anni Sessanta. Non è casuale che siano proprio le magistrature, anch'esse ricettive alla nuova atmosfera, a rivelarsi decisive. Tuttavia, si tratta di un successo che le stesse iniziative giudiziarie provvedono a circoscrivere con attenzione: in sostanza, la legittimazione giuridica dell'*hard* si accompagna a provvedimenti intesi a limitarne la presenza, a ghettizzarne la fruizione, a smorzarne l'impatto culturale. In USA, Francia e Germania i dispositivi di legge sono differenti, ma l'obiettivo di fondo è lo stesso: conservare (se non potenziare) gli istituti preposti alla censura, scoraggiare la produzione con l'imposizione di vincoli economici (sull'import/export) e tributari, e soprattutto limitare a sale "specializzate" la circolazione dei materiali *hard*, impedendone l'accesso indiscriminato alla fruizione cinematografica. I casi degli Stati Uniti e della Francia sono emblematici. In USA la citata sentenza *Stanley v. Georgia* costituisce il presupposto costituzionale e federale per la libera circolazione dell'*hard* e rende spesso vani gli interventi delle autorità locali. In questa situazione, soprattutto a partire dalla metà del 1972, nulla impedisce ai pornografi di invadere le sale: di fatto, nel 1973 l'*hard* incassa quasi *un quarto* del reddito totale prodotto dai cinema. Tra i pornografi, ma anche tra i fautori della "liberazione sessuale" (vedi il successivo capitolo 2), sono molti a sperare in una normalizzazione

culturale della pornografia. Ma a metà del 1973 la Corte Suprema, che è stata ridisegnata dall'amministrazione Nixon, pubblica una serie di sentenze note collettivamente come *Miller v. California*. In sostanza queste ritirano la protezione federale ai prodotti pornografici, rimandando la decisione sulla loro presenza e la loro circolazione alle comunità coinvolte e restituendo, di fatto, il potere di interdizione alle forze di polizia e agli enti giudiziari locali. La sentenza costituisce una brusca battuta d'arresto per la crescita produttiva dell'*hard*, tornato ora in una situazione difensiva e costretto a venire a patti con le autorità locali, che spesso ne determinano le modalità di fruizione, imponendo limiti e costrizioni "zonali". Lo storico del cinema Jon Lewis ha recentemente sostenuto in un bel libro (*Hollywood v. Hard Core*) che *Miller v. California* è stata ispirata addirittura dai *tycoons* di Hollywood, seriamente spaventati dalla concorrenza del porno.

In Francia gli eventi si susseguono in tutt'altro modo. L'ascesa alla presidenza di Giscard d'Estaing incoraggia chi spera in una pronta liberalizzazione. Al Festival di Cannes del 1975 trionfano *Sensations* di Braun (di produzione olandese) e soprattutto *Exhibition* di Jean-François Davy, documentario in stile *cinema vérité* sulla pornostar Claudine Beccarie. Nelle sale, appena qualche settimana dopo, giunge *Le sexe qui parle* di Frédéric Lansac (*alias* del giovane Claude Mulot), primo *hard* di *fiction* prodotto in Francia. La diga crolla: nella seconda metà dell'anno nelle sale si replica lo spettacolo offerto qualche anno prima negli USA, con una vera e propria invasione di porno, girato stavolta non dai dilettanti provenienti dai *loops* o da superstiti del *sexploitation* degli anni Sessanta (come negli States), ma da un gruppo di registi sofisticati e intellettua-

li, giovani e meno giovani, che si sono fatti le ossa nell'erotico politico, nel cinema di genere, nelle commedie o nei gialli tradizionali, un gruppo che propone il porno sotto l'egida (e la facciata) della rivoluzione sessuale (vedi il successivo capitolo 2). L'onda d'urto culturale è notevole, *un sesto* dell'intero reddito del 1975 del comparto cinematografico è fornito da questi lungometraggi *hard*, si costituisce un fronte tra pornografi, intellettuali, riviste e gente di cinema, detto dei *pornocrates*. L'amministrazione Giscard spegne però i furori il 31 dicembre, con una regolamentazione della pornografia che prevede limiti per l'importazione/esportazione, impone agli esercenti una politica esclusiva di "luce rossa", toglie all'*hard* l'esenzione da alcune tasse riservata ai prodotti cinematografici.

È comunque nel contesto culturale dell'affermazione della libertà sessuale che si celebra quel matrimonio tra pornografia e cinema che caratterizzerà *l'hard* degli anni Settanta e dei primi Ottanta. I vecchi leoni del *sexploitation*, i nuovi praticanti dell'*hard* che hanno imparato il mestiere sui *loops*, i registi più sofisticati (soprattutto europei) convertiti al verbo del porno, sono tutti uniti, in questi primi momenti, sotto la bandiera della *Sexual Revolution*: i pornografi rivendicano cioè la legittimità delle luci rosse insistendo da un lato sull'espressività specificamente *cinematografica* dell'*hard* e dall'altro sulla centralità e la rilevanza dei principi della libertà sessuale. Proprio in virtù di questa associazione buona parte del cinema *hard* degli anni Settanta (e la stragrande produzione di *loops*) è *estremista*: gli esiti migliori mescolano istanze liberatorie con temi "forti" quali l'incesto, il sesso minorile, la violenza, espressi da pratiche altrettanto radicali (sadomaso, urofilia, *fisting* ecc.) che oggi sono riservate alle produzioni settoriali

ma che all'epoca erano inserite in produzioni generaliste e caricate di potente valenza politica. Penso soprattutto ad autori provenienti dall'esperienza del *loop*, come i già citati sanfranciscani de Renzy e i Mitchell, il losangeleno Howard Ziehm, i newyorchesi Damiano, Joe Davian, Warren Evans, Carter Stevens, nonché la quintessenza del *loop maker*, il nostro Lasse Braun; a questi si possono aggiungere i francesi Davy (per un audace *Exhibition 2*) e Alain Payet. La tendenza all'*extreme* domina peraltro il mercato dei *loops* scandinavi e tedeschi.

A quella estremista fa da contraltare una tendenza che potremmo definire *mimetica*, fondata cioè sul tentativo di riprodurre i meccanismi narrativi ed estetici del cinema *alto*. Molto spesso tale impostazione si risolve nella produzione di *B-movies* arricchiti dalla presenza dell'*hard*, che pare costituire, di per sé, l'elemento portante di una vivace revisione dei generi *mainstream*. Maestri in questa creativa contaminazione sono in primo luogo i registi francesi che passano al porno nel 1975, per i quali la tentazione è per così dire naturale: tra i maggiori citiamo il decano José Bénazéraf, Lansac, Francis Leroi, Gerard Kiköine, Burd Tranbaree e Patrick Aubin. Ai francesi si aggiungono quei danesi, svedesi e tedeschi che si sono fatti le ossa nell'erotico sempre più spinto degli anni Sessanta e che si convertono felicemente al porno agli inizi del decennio successivo: spiccano il danese Werner Hedmann, lo svedese Bert Torn, il tedesco Hans Billian, l'americano trapiantato in Svezia Joe Sarno. Tra gli americani vanno ricordati soprattutto Radley Metzger, Chuck Vincent, Robert McCallum, Armand Weston, Anthony Spinelli, Cecil Howard. È comunque significativo che la creatività dell'*hard* cinematografico degli anni Settanta – e questo vale per entrambe le tendenze qui de-

scritte – sia oggi celebrata con un'interpretazione complessiva che lo pone a metà strada tra cinema di genere e sperimentazione *underground*.

2. *Gli anni Ottanta: la rivoluzione del video*

Nel corso degli anni Settanta nasce così – in USA, ma in misura minore anche in Francia – una sorta di *star system* del porno. Alcuni registi provengono da esperienze precedenti nel cinema di genere e si rivelano a volte capaci di passare con disinvoltura ad altro (per esempio all'*horror*). Gli attori e le attrici hanno a volte studiato recitazione (in questo periodo i *sex acts* coprono, nelle produzioni per le sale cinematografiche, forse la metà del tempo della pellicola), ma anche più spesso provengono da un *milieu* di audaci sperimentatori sessuali (hippy, scambisti, orgiastici, s/m), esperienza poi magari tradotta in una scelta nel *sex work* (per esempio i *live shows*). Non di rado mostrano velleità recitative e spesso assumono la funzione di portavoce della rivoluzione sessuale. In Francia si ricordano come eroine della prima ora Claudine Beccarie e Sylvia Bourdon, presto seguite da una pletora di attrici/sperimentatrici di provenienza borghese: Brigitte Lahaie, Karine Gambier, Martine Grimaud, Barbara Moose, Marilyn Jess, Elisabeth Buré, Diane Dubois. Tra gli uomini, i professionisti dei *live shows* (Alban Ceray, Richard Lemieuvre, Dominique Aveline, Jean-Pierre Armand) si mescolano con attori del cinema di genere (per esempio Jean-Louis Vattier), ma sono comunque i primi a recitare la parte del leone. I *performers* americani provengono da retroterra analoghi e altrettanto compositi; rispetto ai francesi, vantano una percentuale maggiore di hippy (eredità degli inizi nei *loops*). Si segnalano attrici

capaci e sensibili (Georgina Spelvin, Annette Haven, Constance Money, Veronica Hart) e potenti *sex symbols* (Seka, Serena, Vanessa Del Rio); tra gli attori si fanno notare John Holmes (noto soprattutto per le sue "dimensioni") e una schiera di interpreti forse non all'altezza delle produzioni hollywoodiane, ma che non sfigurerebbero nei *B-movies* (tra i più noti e longevi, John Leslie, Paul Thomas, Jamie Gillis, Joey Silvera).

Tuttavia, fra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta, mentre il porno diventa "di massa" in quasi tutto l'Occidente e si diffonde più o meno clandestinamente in buona parte degli altri "mondi", entrambe le tendenze vincenti negli anni precedenti, quella estremistica e quella mimetica, vanno spegnendosi, nell'ambito più generale dell'esaurimento dello sbocco nelle sale cinematografiche e dell'avvento della fruizione casalinga tramite videocassetta. Il mutamento – con il video a sostituire la sala cinematografica come principale supporto della diffusione – implica anche un più generale cambiamento di prospettiva culturale del porno.

Nei paesi scandinavi e in Francia l'agonia è lunghissima. In Danimarca e Svezia la produzione di lungometraggi si esaurisce già nella seconda metà degli anni Settanta, soprattutto perché l'ampliamento del mercato e della produzione toglie ai nordici la loro rendita di posizione, sottoponendoli a una concorrenza spietata e a costi di produzione crescenti, che il mercato interno non basta a sovvenzionare. In Francia la crisi si apre in sostanza con la legge capestro del dicembre 1975. E se il cinema francese regge (male) le limitazioni legislative, tentando di sopravvivere grazie a un'insistita politica di coproduzioni (in genere tedesche e svizzere, con il curioso effetto di avere a volte i titoli di alcuni dei migliori esiti del periodo in lingua tedesca), l'avvento del-

la videocassetta lo distrugge nello spazio di pochi anni: nel 1985 i film prodotti sono poco più di una manciata. È invece negli USA – ormai il paese leader del settore – che il passaggio risulta traumatico. La situazione tra fine Settanta e inizio Ottanta è promettente. Le iniziative giudiziarie e poliziesche costringono gli estremisti a più miti consigli (nel 1980 viene condannato per oscenità *Candy Stripers* di Bob Chinn per le sue scene di *fisting*). Sono quindi i fautori del matrimonio cinema-pornografia – all'epoca noto come *crossover* – a cogliere i successi maggiori, con una serie di opere ispirate e ben realizzate, a volte ad altissimo budget (per esempio, 750.000 $ per *In Love* di Vincent). I tempi sembrano così maturi per una vera e propria accettazione culturale del porno, sia pure nel ruolo di fratellino minore un po' degenerato. Ma si tratta in sostanza di un'illusione ottica. Il mercato si rivela inesorabile: questi film restano pochi giorni in sale sempre meno frequentate; soprattutto, se passati in video non possono reggere la concorrenza, dal punto di vista degli investimenti e dell'impegno produttivo, delle operine realizzate a costi infinitamente minori grazie all'avvento delle videocamere, meno care, facilmente impiegabili, che permettono di abbassare i tempi di lavorazione al singolo giorno (prodotti noti all'epoca come *one day wonder*); lo scontro, assolutamente impari, non ha luogo nelle sale, ma nei *sex shops*, nelle videoteche, nei negozi che vendono videocassette.

Eppure, nella vittoria di queste ultime – e nella contemporanea sconfitta del prodotto per il cinema – c'è qualcosa di più che un semplice meccanismo di mercato. Il porno del *crossover* si contrappone frontalmente alla filosofia del *loop*, punta sullo sviluppo di trama e personaggi, inserisce il sesso in contesti (sociali, politi-

ci, culturali) più ampi, permette di valorizzare approcci problematici alla questione della relazione tra i sessi. Il successo del video segna invece il ritorno al *loop*, con la tendenza alla riduzione della trama, l'insistenza sulla struttura episodica e la proliferazione del sesso *wall to wall*; assieme a tutto ciò (anzi, in *conseguenza* di tutto ciò), abbiamo il trionfo di un certo cinismo realistico che si oppone alla consistenza culturale del *crossover* e insiste nel ridurre il porno alla sua funzione essenziale (la masturbazione), con il privilegio programmatico dell'occhio del maschio, la progressiva oggettivizzazione della donna e l'accentuazione del carattere sadico dello stesso *hard*: uno sviluppo ben esemplificato, per esempio, dai primi video di Gregory Dark. Si può certamente discutere di quale, tra queste due versioni della natura del porno, sia quella più rispondente alla realtà culturale e materiale del fenomeno e dei suoi fruitori. È però certo che la vittoria della videocassetta costituisce il chiarimento definitivo dell'ambiguità degli anni Settanta: il cinema è solo *uno* dei supporti possibili del porno, e non tra i più convenienti.

Il passaggio al video segna dunque, un po' dappertutto, l'avvento di una nuova generazione di realizzatori: tra gli esponenti della generazione precedente qualcuno impara a destreggiarsi con il nuovo mezzo, ma in linea di massima i "nuovi" hanno alle spalle esperienze nel porno stesso (magari nella carta stampata), nella pubblicità, nei video musicali. In Francia il pioniere del nuovo strumento è Marc Dorcel, che viene appunto dall'editoria; dopo alcune regie, si dedica alla produzione, affidandosi prima a J. Helbie e Michel Barny (quest'ultimo un ex membro dei *pornocrates*), poi a Michel Ricaud; nella seconda metà degli anni Ottanta la sua VMD (Video Marc Dorcel) impone, grazie anche

al genio pornovisivo di Ricaud, uno stile preciso (asfittiche ambientazioni altoborghesi, situazioni morbose, attenzione sovrana per *lingerie* e *décor*), acquisendo nel settore una posizione di leadership che ancor oggi conserva. Al suo esempio – per lo meno a livello produttivo – si ispirano altri imprenditori francesi. Ma è soprattutto nelle aree di lingua tedesca che meglio si colgono le possibilità del video, con la tendenza a valorizzare la serialità (altro modo di abbattere i costi), radunando intorno alle case di produzione marchi e serie riconoscibili, insieme a gruppi di tecnici e attori (e riducendo il peso creativo della figura del "regista"): penso all'attività di personaggi come Nils Molitor (Magma), Hans Möser (boss della VTO con lo pseudonimo di Sascha Alexander), Dino Baumberger (Dino's Blue Movie) e Harry S. Morgan (Videorama). È questo il momento storico in cui la Germania comincia seriamente a penetrare nei mercati stranieri, con una produzione molto forte ed estrema. In Italia la situazione legislativa è poco chiara: la circolazione, la produzione e l'importazione di prodotti pornografici, ridotti sotto l'etichetta dell'osceno, sembrano vietati dal Codice Penale; d'altro canto l'*hard* è più o meno tollerato. In questo contesto l'urto della videocassetta distrugge la produzione cinematografica autoctona che, avviata nel 1980 sotto l'egida di registi provenienti dal cinema di genere disperati per la crisi del settore, non sembra aver mai raggiunto risultati di spessore. Tra i primi praticanti del video si distingue Mario Salieri, che, sia pure in una dimensione ancora pesantemente influenzata dall'estetica cinematografica, serializza i prodotti piuttosto che i marchi (le serie *Vortix*, *Sex Camorra*, *Vietnam Store*, *Inside Napoli*, in più puntate, unite da trama e personaggi con modalità ancora tradizionali).

Il mutamento tocca anche gli interpreti dell'*hard*, che in sostanza passano dalla categoria di *attori* a quella di *performers* (processo che culminerà nel decennio successivo): nel mondo del video la capacità di recitare è meno richiesta della qualità estetica dei corpi (ora ripresi in forma ravvicinata); non casualmente, coloro che provengono da esperienze di recitazione lasciano il posto a modelli/e, e ancora più a "dilettanti" di bell'aspetto capaci di esprimere la propria sessualità di fronte alla videocamera.

Negli USA la crisi tocca l'apice nella seconda metà degli anni Ottanta: se alcuni tentano di conservare in video la struttura cinema con difficili equilibrismi di budget (Paul Thomas, Cecil Howard, John Stagliano), e altri abbracciano con entusiasmo la possibilità di ridurre al minimo l'impegno produttivo sfornando prodotti seriali in grande economia, la stragrande maggioranza dei realizzatori dell'*hard* statunitense si muove a disagio tra le due posizioni. Non è certo un caso che proprio negli Stati Uniti emergano in questo periodo nuovi *linguaggi*, che, forse per la prima volta, esprimono davvero una specificità peculiarmente *porno* nell'era della libera circolazione dei materiali visivi.

3. Gli anni Novanta: l'età dell'abbondanza

Il 1989 è l'anno di *Night Trips* di Andrew Blake e di *The Adventures of Buttman* di John Stagliano, i due capostipite dell'*hard* anni Novanta. Blake fornisce un nuovo modello per le realizzazioni ad alto budget: l'opera ipertecnologica, potenziata da una regia onirica e sofisticata, che inserisce il *sex act* in una struttura compositiva dominata dalla componente visiva in stile *computer graphic*, la qual cosa non richiede particolare at-

tenzione per trama o interpretazione. La sua intuizione centrale – portare MTV nel porno – risponde perfettamente alle nuove esigenze del video, conferendo un'inedita dignità figurativa alla raccolta di *loops* (le sue opere migliori, per esempio *Hidden Obsession* del 1992, non sono altro che antologie di vignette). *Night Trips* e le altre imprese di Blake dei primi anni Novanta hanno suggerito a molti l'adozione di un impianto visivo più audace, più flessibile rispetto alla semplice mimesi e più ricettivo nei confronti delle nuove tecnologie. Hanno anche ispirato una serie di opere visionarie di alto profilo, che secondo alcuni rappresentano il maggior contributo creativo del porno degli ultimi anni: *Elements of Desire* (Cameron Grant 1994), *Zazel* (Philip Mond 1996), *The Garden Party* (Nick Orleans 1997), *Café Flesh 2* (Antonio Passolini 1998), *Les Vampires* (James Avalon 2000). Ma sono in molti ad aver sentito l'influenza di Blake sul piano della costruzione visuale, compresi veterani con un proprio stile come Gregory Dark, Francis Leroi e Michel Ricaud. Su tutti spicca però Michael Ninn, capace di combinare il fascino visivo del paradigma blakeano con trame articolate: il suo *Latex/Shock* (1995) aspira legittimamente al titolo di "capolavoro" del decennio.

Buttman, invece, esplora territori nuovi: camera a mano, il protagonista finge di incontrare procaci fanciulle e di sedurle (o di farle sedurre da un terzo), mentre egli stesso riprende, in soggettiva, l'intero processo. L'approccio *gonzo*, nel suo conclamato *realismo*, postula così – per lo meno teoricamente – il totale abbandono della *fiction*, l'abbattimento definitivo della distinzione tra interprete e personaggio e una struttura estremamente flessibile del prodotto finale, liberato completamente da esigenze di trama o copione, non-

ché, dato forse più rilevante, una produzione a costi bassissimi, "facile" da eseguire, ma non priva di eleganza. I seguaci e gli imitatori sono innumerevoli: dagli americani, tutti più o meno alla ricerca di uno stile personale (Al Borda, John Savage, Seymour Butts, Rodney Moore, gli stessi John Leslie e Joey Silvera), agli europei (dal tedesco Harry Morgan all'italiano Hans Rolly, dall'inglese Steve Perry al francese Patrick Cabanel). Ma, soprattutto, *Buttman* ha creato un modello per il *loop in serie*: da qui la proliferazione di altri paradigmi che dal *gonzo* hanno tratto l'estetica *realista* e la struttura seriale. Penso soprattutto ai *castings* – in cui si reclutano (o si finge di reclutare) ragazze per il porno, prima intervistandole e poi facendo far loro del sesso – e agli *amateurs* (o amatoriali) – in cui si concede (o si finge di concedere) a non professionisti un'occasione di fronte alla videocamera. Soluzioni, queste, che permettono ovviamente una serializzazione infinita: nel porno degli anni Novanta abbondano le serie "numerate" (quella delle *Dirty Debutantes* di Ed Powers ha superato quota 200). Ovviamente, la premessa epistemica forte di questi nuovi "generi" – il loro *realismo* – è quanto meno ambigua: non solo perché nei *gonzo*, nei *castings* e negli *amateurs* non di rado si registra la presenza di noti professionisti e professioniste (anche se non tra i *più* noti), ma anche perché lo strumento video continua ad affidarsi, per pura e ineliminabile economia espressiva, a strumenti come la varietà delle riprese e il montaggio, che, per loro stessa natura, riconducono ogni pretesa realistica a una qualche forma di finzione. Tra i maestri del *casting* – probabilmente il singolo genere di maggior fortuna economica del decennio – abbiamo l'americano Ed Powers, gli italiani Marzio Tangeri, Max Bellocchio e Donato Armani, i francesi

Pierre Woodman, Christopher Clark e Laetitia, gli autori delle serie nordiche *Excuse Me* e *Sex Week*.

Gonzo, *casting* e *amateur* per certi versi costituiscono, sia pure nelle loro evidenti differenze, un unico modello stilistico. Potremmo definirlo *all sex*. In quanto tale, ha influenzato la stragrande maggioranza dei prodotti seriali degli anni Novanta, anche di quelli che rifiutano la struttura centrale del *gonzo* (il riconoscimento della camera all'interno della messa in scena). Alcune serie sostituiscono un esilissimo spunto narrativo allo schema dell'"uomo con la macchina da presa": penso, per esempio, a *Buttslammers* e a *Takin' it to the Limit* di Bruce Seven, a *The Voyeur* di John Leslie, al *Violentatore* di Donato Armani, alle innumerevoli serie di Max Hardcore, alle più recenti imprese di Vince Vouyer, Lexington Steele, Jules Jordan. In altre la struttura narrativa può essere leggermente più articolata, sino ad arrivare a una vera e propria attenzione per le possibilità di contestualizzazione drammatica fornite da una trama più sviluppata: è il caso, per esempio, di alcuni episodi (non tutti) delle serie americane *Sodomania* (ancora Bruce Seven) e *Dirty Tricks* (ancora John Leslie), di quella svedese *Triple X Files* (principalmente Pierre Wodman), di quelle italiane *Alt 3000* (Eros Cristaldi), *Stupri italiani* e *Incesti italiani* (entrambe di Andy Casanova).

D'altro canto, se la serialità *gonzo* e derivati si è assicurata, dal punto di vista delle quote di mercato, parte estremamente significativa nel porno degli anni Novanta, una fetta ancora consistente di tali quote è restata dominio dei più tradizionali prodotti di *fiction*. Non più intesi, però, in stile Settanta-Ottanta, cioè come mimesi del cinema, con i *sex acts* inseriti organicamente nella trama, quanto piuttosto come quadro narrativo di sfon-

do e potenziamento drammatico delle scene di sesso. In sostanza, mentre nei film di vent'anni fa il sesso esplicito poteva coprire circa il 50/60% del totale, nella *fiction* odierna sale spesso sopra l'80%, a volte distinguendosi poco, dal punto di vista della relazione tra *sex* e *non sex*, dai prodotti *gonzo/casting* e derivati: paradossalmente (ma non troppo), si potrebbe dire che quasi tutto il porno degli anni Novanta è *all sex*. In molti casi (penso alla stragrande maggioranza dei video prodotti o diretti da Harry S. Morgan o Sascha Alexander) l'impianto narrativo, nella sua estrema stilizzazione, sembra più una *parodia* che una *mimesi* del cinema. Tuttavia, se la creatività degli autori di *all sex* si esprime nelle serie stesse e non nei singoli prodotti, nel caso dei fedeli alla *fiction* emergono a volte personalità forti, stili definiti e persino originali, opere altamente caratterizzate.

Tra i più fedeli allo stile mimetico – nel senso peculiare sopra indicato – abbiamo i prodotti *high end* (ovvero di maggiore impegno produttivo) delle più prestigiose case di produzione americane (Vivid, VCA, Wicked, Sin City). Tra i loro registi (che ogni tanto girano in 35 mm) si segnalano Paul Thomas, Buck Adams, Brad Armstrong, John Leslie (prima della sua conversione al *gonzo*). In Europa il tentativo mimetico di maggiore spessore è stato tentato a metà anni Novanta dalla coppia italiana Joe D'Amato/Luca Damiano (Aristide Massaccesi e Franco Lo Cascio, due vecchie volpi del cinema di genere), con una serie di ambiziosi film in pellicola che rivisitano classici della letteratura, del cinema e della cultura pop. Ma si tratta di eccezioni. Il recupero della *fiction* passa soprattutto per lo strumento video e per le sue particolari esigenze di commercializzazione. In Francia vi ha particolarmente insistito Marc Dorcel, le cui produzioni principali sono ora dirette da Alain

Payet. In Italia non pochi hanno scelto di drammatizzare e contestualizzare i *sex acts* ricorrendo a trame più articolate: Steve Morelli, Max Bellocchio, l'Andy Casanova di *La Preda*. Su tutti spiccano il già citato Salieri e Silvio Bandinelli. Il primo si è dimostrato capace di combinare una visione socio-culturale non banale, pessimistica, di orientamento conservatore, con un'estetica originale, trame addirittura complesse (più raccontate, ovviamente, che mostrate), una freddezza narrativa straniante ma suggestiva, scene di sesso glaciali e quasi impersonali; il suo recente *Stavros* è ambiziosamente costruito come una sorta di *Citizen Kane* del porno. Bandinelli ha invece unito creativamente la stilizzazione narrativa obbligata dai tempi stessi del porno a una a volte raffinata costruzione metaforica, valorizzando segni e simboli all'insegna di un forte intento critico nei confronti del mondo borghese e dei suoi valori di fondo (*Mamma, Il sequestro, Il confine, Anni di piombo*).

In quanto agli interpreti, negli anni Novanta è culminato il processo di sostituzione dell'attore da parte del *performer*, con una vera e propria standardizzazione dei corpi (soprattutto di quelli femminili), che vengono rimodellati secondo criteri condivisi (esuberanza di seno e cosce, regolarizzazione dei lineamenti ecc.). Come strumento per ottenere tale risultato in USA prevale la chirurgia estetica, mentre in Europa un analogo risultato viene ottenuto quasi naturalmente, grazie alla vera e propria invasione da parte delle pornodive dell'Est, provenienti da Cechia, Romania e Ungheria, che popolano oggi, con la loro bellezza naturale e prepotente, i video del vecchio mondo.

La tendenza più caratterizzante del porno contemporaneo è però il ritorno dell'estremo, ma in una chiave molto diversa da quella degli anni Settanta. All'epo-

ca si trattava di una radicalizzazione "epifanica" del più generale processo di liberazione, di una provocazione nei confronti di costumi e ideologie sclerotizzate e conservatrici, della celebrazione delle possibilità infinite dei corpi e dei loro intrecci. Invece, in questi ultimi anni, l'"estremo" si è da un lato ramificato in produzioni specialistiche (urofilia, gerontofilia, incesto, feticismo, e così via), ma dall'altro è sembrato incarnarsi in un atteggiamento più generale, nell'affermazione cioè di un clima di violenza, di umiliazione e di reificazione anche nelle realizzazioni non settoriali, che trova conferma plateale nella crescita dei video dedicati allo stupro (vedi il successivo capitolo 8), ma anche nella diffusione di pratiche come la *gang bang*, il *bukkake*, il *blow job* a soffocamento ecc. Ciò che forse colpisce di più è che i produttori di tali materiali, che sembrano appunto dare ragione alle tesi femministe contro il porno (vedi il successivo capitolo 6), siano più che disposti – in Italia, in USA, in Francia – ad addurre a loro conforto e giustificazione il favore del mercato, sostenendo quindi che, proprio per tale ragione, la natura *ultima* e *più vera* della pornografia stia nell'accettazione – ovviamente *realistica* – dell'ottica del maschio violento e sopraffatore. Anche in questo caso registriamo una curiosa e paradossale inversione di tendenza (da sinistra a destra, potremmo dire): l'*hard core*, che ha inizialmente giustificato la sua esistenza ricorrendo alle ragioni sovversive ed egualitarie della liberazione sessuale, pare così prendere – almeno tendenzialmente – l'aspetto di un'ulteriore giustificazione dello *status quo* e delle gerarchie sessuali e sociali più tradizionali.

2

Rivoluzione sessuale, controcultura e pornografia

1. *Gli anni Sessanta e la rivoluzione sessuale*

Nell'introduzione alla recente riedizione del suo classico *The Making of a Counter Culture* (pubblicato per la prima volta nel 1969), Theodore Roszak celebra con nostalgia la straordinaria rivoluzione che ha contrassegnato gli anni Sessanta: "Mai prima di allora la protesta ha sollevato questioni che sono andate tanto in profondità dal punto di vista filosofico, investigando il significato stesso di realtà, sanità mentale, scopo dell'umanità. Da quel dissenso è emerso il più ambizioso progetto di ricerca per la rivalutazione dei valori culturali mai prodotto da qualsiasi società. Tutto è stato rimesso in gioco: la famiglia, il lavoro, l'istruzione, il successo, l'educazione dei giovani, la relazione tra maschio e femmina, la sessualità, l'urbanizzazione, la scienza, la tecnologia, il progresso".

Chi oggi è troppo giovane per aver vissuto in prima persona il trauma degli anni Sessanta può comprendere solo a fatica – e probabilmente solo grazie a un notevole impegno personale in termini di studio e informazione – il fortissimo "scarto", in termini culturali, che ha contraddistinto il periodo. Lo scenario principale

sono gli spazi industrializzati, o in via di forte industrializzazione, dell'Occidente. Qui, dove non mancano fremiti di inquietudine e disagio, soprattutto ai margini, tra artisti, intellettuali e avanguardie politiche varie, un certo genere di consenso, un certo genere di immaginario, un'ampia accettazione dei modelli culturali, economici e religiosi tradizionali, sembrano però solidi. Anche se in tema di credenze e comportamenti emergono differenze significative tra le diverse zone (la Scandinavia, le zone tedesche, l'area britannica, i paesi latini, l'America al di là dell'Atlantico), la centralità dei valori della famiglia, del lavoro, della scienza, del "progresso", celebrati da una complessa rete di istituti simbolici e sociali, pare al riparo da ogni critica decisiva. Ma nello spazio di pochi anni tali istituti, usi e costumi vengono sottoposti a una critica ferocissima; emergono inediti stili di vita, sino a qualche mese prima assolutamente inconcepibili; rapporti sociali consolidati, fondati su una cultura dalle prepotenti sfumature gerarchiche (genitori/figli, uomo/donna, padrone/dipendente, stato/cittadino, prete/fedele ecc.), sembrano sfaldarsi nello spazio di un mattino. E quel particolare consenso si dissolve: famiglia, sesso monogamico, lavoro, fedeltà nazionale, e tutto ciò che vi è connesso assumono l'aspetto di semplici icone ingannatrici, da distruggere e sostituire.

Il primo e più importante teatro di questa rottura dell'immaginario sono gli Stati Uniti. Per certi versi si tratta del frutto di una riuscita trasposizione di valori da un gruppo di emarginati volontari – i beat – a una parte significativa della società. Tra la fine degli anni Quaranta e la metà dei Cinquanta alcuni bohémien di New York e San Francisco adottano uno stile di vita che rifiuta più o meno consapevolmente l'*american*

way of life. Droghe, promiscuità sessuale, ripudio delle professioni tradizionali, scelta artistica senza compromessi, costituiscono un vero e proprio *ethos* alternativo. Il successo letterario dei beat e dei loro fiancheggiatori "colti", nonché la notorietà raggiunta da alcuni personaggi capaci di sintetizzarne sia le aspirazioni sia le scelte di vita (per esempio Timothy Leary, il guru dell'LSD), proietta questo modello sulla scena nazionale con uno slancio inusitato. Nel corso degli anni Sessanta la nuova generazione dei *baby boomers* allevati nell'abbondanza lo adotta con convinzione. Intorno ad alcune esperienze di base – il movimento per i diritti civili, la protesta studentesca, l'*escalation* della guerra in Vietnam, la diffusione delle sostanze psichedeliche, i grandi concerti rock – si formano con impressionante rapidità comunità di dissidenti. Dalle ceneri del beat nasce l'hippy: ognuno "organizzava *be-in*, consegnava cibo gratis, vendeva o produceva sostanze chimiche illegali", scrive nel 1968 la poetessa Diane di Prima, una delle grandi muse beat, "pubblicava manifesti anarchici, preparava striscioni politici, creava *lightshows* per concerti rock, nutriva chitarristi randagi o faceva orecchini con le perline".

L'hippy, assieme all'ideale di contestazione totale che lo accompagna, si afferma ben presto anche in Europa. È nel primo mondo che l'accrescimento della ricchezza collettiva rende pensabile il "tirarsi fuori" (all'epoca *dropping out*) senza subire conseguenze socioeconomiche di rilievo. La convergenza tra circostanze quanto mai diverse – da un lato i nuovi disagi della società di massa, dall'altro il benessere diffuso – rende così possibile, in Occidente, il fiorire della controcultura, che si concreta in una serie di eventi/momenti/pratiche decisivi: la "rivoluzione" sessuale, la diffusione

delle droghe psichedeliche, la creazione di un nuovo soggetto sociale (i "giovani"), la conseguente affermazione di nuovi stili di vita (nella musica, nell'abbigliamento, nel lavoro ecc.), la sfiducia verso il progresso, la tecnica, il lavoro "industrializzato". Insieme a tutto ciò, lo sviluppo di forme inedite di politicizzazione delle masse: le ribellioni studentesche, i vari movimenti dell'ultrasinistra, l'affermazione dell'ecologismo e del pacifismo, la comparsa dei movimenti di liberazione della donna e degli omosessuali.

È probabile che l'impatto maggiore, e forse anche più duraturo, sia stato esercitato dalla rivoluzione sessuale. Al termine sono associate due diverse accezioni, che per alcuni versi si sovrappongono ma per altri divergono. La prima, quella più generica e più diffusa ancor oggi, indica gli epocali mutamenti di mentalità e di costume che hanno avuto luogo in quegli anni: sul piano culturale, le concezioni prevalenti delle relazioni sessuali, della famiglia e del matrimonio, che molto dovevano a un'etica cristiana tradizionalista e proibitiva, perdono gran parte della loro attrattiva, lasciando spazio a stili di vita/comunicazione/interazione decisamente più promiscui (grazie anche a contributi scientifici come la pillola), contrassegnati da un'etica sessuale più flessibile e "permissiva". Ovvero, una nuova etica individuale e collettiva che ha di fatto prodotto una straordinaria liberazione dei singoli in materia di condotta privata. Il libero amore, il comunitarismo orgiastico hippy, la legittimazione politico-culturale del godimento femminile e omo, hanno prodotto un immaginario sessuale (e pansessuale) più variegato, legittimando per lo meno in parte pratiche in passato legate alla sfera della trasgressione delle minoranze: varianti non genitali, sesso di gruppo, scambismo, nudismo, sadismo, ma-

sochismo, sesso prematrimoniale o casuale, relazioni omosessuali, e così via. Ne è conseguita la legalizzazione, sul piano anche giuridico, delle convivenze e delle coppie di fatto, nonché di altre pratiche anch'esse associate alla crisi della famiglia: è il caso, per esempio, del divorzio e dell'aborto, facilitati in molti paesi, resi legali per la prima volta in altri; nonché dell'omosessualità e del transessualismo; in fin dei conti, nello stesso ambito rientrano anche gli orientamenti legislativi che puntano a parificare condizione maschile e femminile, soprattutto nel mondo del lavoro, contribuendo così a sottrarre la donna al suo "ambiente naturale" (il focolare domestico). Forse il segno più evidente di queste mutazioni del costume sta nelle novità nell'abbigliamento. In generale, si coglie una nuova enfasi sul corpo "liberato": da un lato viene disegnato da indumenti attillati, dall'altro viene denudato e lasciato "fluttuare" (nei camicioni e nel *casual* hippy). La minigonna è di fatto uno dei maggiori spartiacque culturali del periodo.

Nella seconda accezione "rivoluzione sessuale" indica una specifica teoria dalle implicazioni sessuologiche, psicologiche, sociologiche e infine politiche, sviluppata soprattutto negli anni Cinquanta (con prodromi in anni precedenti) allo scopo di produrre mutamenti decisivi non solo nelle istituzioni occidentali, ma nell'immaginario della politica, nel modo stesso in cui le istituzioni vengono pensate e vissute, alla ricerca di un paradigma alternativo della convivenza civile e delle relazioni interpersonali. Per questi innovatori la società va trasformata alle radici – nella concezione del lavoro e del piacere, del potere e della comunità, dello stato e dell'individuo – attraverso un'esplicazione libera, dinamica e orgiastica della sessualità. È qui che si registra la maggior ambiguità del tema "rivoluzione sessuale": se da un lato gli

anni Sessanta hanno innescato mutamenti sociali e culturali decisivi, questi si sono però rivelati ben lontani dall'attuare quel progetto rivoluzionario di totale sovversione del mondo capitalista e industriale sognato da Wilhelm Reich ancora negli anni Trenta, ripreso dai suoi vari epigoni tra Cinquanta e Settanta (il Sexpol in Francia, i "bio-energetici" italiani e parecchi altri gruppi e intellettuali europei e americani), ulteriormente elaborato da personaggi del calibro di Herbert Marcuse e Norman Brown, adattato poi da una miriade di seguaci provenienti dalla politica, dalla psicoanalisi, dalla sociologia, dal giornalismo (da Daniel Guérin a Paul Goodman, da Jean-Jacques Revel a Luigi De Marchi, da Alex Comfort ad Albert Ellis a David Cooper, e così via). In altri termini questi intellettuali, invece di raggiungere le finalità rivoluzionarie che si prefiggono, si limitano a esercitare una poderosa influenza sull'evoluzione dei costumi, fornendo spesso le razionalizzazioni filosofiche del nuovo spirito trasgressivo. Di conseguenza, si fa dirompente lo scarto tra il loro progetto di rovesciamento dell'esistente e il più concreto, ma per loro meno impressionante, mutamento degli stili di vita.

Le novità della teoria della "rivoluzione sessuale" si colgono al meglio con un conciso paragone tra le posizioni di Sigmund Freud, le cui speculazioni, rilette e in alcuni casi decisamente rovesciate, sono alla base degli sviluppi successivi; di Wilhelm Reich, il primo a proporre il tema in modo articolato; infine di Herbert Marcuse e Norman Brown, che negli anni Cinquanta hanno dato alla teoria la sua forma più nota, elaborata ed estremista. Soffermiamoci in specifico sulle loro interpretazioni del tema del rapporto tra sessualità genitale e sessualità polimorfa, mettendo in luce come esse offrano ricadute in una differente concezione politica e della politica.

Le tattiche dei tre "rivoluzionari" sono in linea di massima orientate a confutare la concezione pessimistica della sessualità proposta da Freud dal 1920/21, sanzionata soprattutto nel dualismo strutturale di *Al di là del principio di piacere*, cui contrappongono, di converso, l'approccio olistico dell'*Introduzione al narcisismo* (1914). In quanto alla teoria degli istinti, Reich contesta la dinamica freudiana tra Eros e Thanatos: masochismo, sadismo e altre pulsioni che rimanderebbero all'istinto di morte sono in verità interpretabili come "un più leggero sostituto della punizione, come un modo specifico di difesa contro l'ansia della punizione". Marcuse relativizza la distinzione tra pulsione di vita e pulsione di morte all'interno della dinamica dell'affermazione del capitalismo: la necessaria organizzazione repressiva degli istinti, implicita nella dicotomia proposta da Freud, riflette un "fatto storico", ovvero che "la civiltà è progredita come *dominio* organizzato", ed è per questo motivo che tale distinzione non può essere considerata un assoluto. Brown rifiuta nettamente ogni prospettiva dualistica, riproponendo in versione radicale il monismo dell'*Introduzione al narcisismo*: "Abbiamo bisogno non di un dualismo, ma di una dialettica degli istinti. Dovremo dire che, qualunque sia la polarità fondamentale nella vita dell'uomo, amore e fame, o amore e odio, o vita e morte, questa polarità esiste negli animali, ma non in una condizione di ambivalenza". Laddove Freud scorge contrasto e contraddizione, Brown vede unità degli opposti, indifferenziazione, riconciliazione.

Sull'esplicazione della sessualità "pratica", il giudizio di Freud dipende strettamente dalla sua ricostruzione della sessualità infantile. Interpretandone i componenti – orale, anale e fallico – come stadi necessari di

sviluppo ma anche come momenti da superare (da sublimare) per giungere a una maturità non (eccessivamente) perturbata, il padre fondatore della psicoanalisi esprime una condanna delle loro "rimanenze" nella vita adulta (ovvero delle espressioni polimorfe della sessualità), ritenendo adeguata a un adulto la sola sessualità intergenitale: "L'impiego della bocca come organo sessuale è considerato perversione se le labbra (lingua) di una persona vengono messe a contatto con i genitali dell'altra". Pur non esprimendo una condanna tanto radicale, Reich insiste anch'egli sulla piena legittimità della sola sessualità genitale, soprattutto perché la sua interpretazione valorizza il momento dell'orgasmo, inteso come "la soddisfazione dei normali bisogni biologici" contro la repressione generalizzata della società di massa, una repressione che agisce soprattutto per mezzo della famiglia patriarcale e autoritaria; nella sua prospettiva la "cura delle nevrosi" non consiste soltanto nel portare alla superficie il materiale inconscio, ma anche nel concedere piena libertà di espressione sessuale (soprattutto agli adolescenti) nella consapevolezza che questa sarebbe "sotto ogni aspetto in contraddizione con le leggi attuali e con tutte le religioni patriarcali". Marcuse e Brown, di converso, elaborano una visione che prevede una più ampia tematizzazione della liberazione del corpo. Per Marcuse la sessualità genitale è al servizio di quella "desessualizzazione" del corpo che è funzionale alle esigenze della società capitalistica, al controllo del lavoro, del tempo libero, del piacere; ne consegue che la valorizzazione di tutte le zone erogene concederebbe un "investimento libidico" sul "corpo nella sua integrità": si tratterebbe "più di un espandersi che di un'esplosione della libido". Anche Brown, in una chiave interpretativa che valorizza il "gioco", so-

stiene che "l'abolizione della repressione eliminerebbe le innaturali concentrazioni della libido in certi organi particolari del corpo", trasformando quest'ultimo in un ente "polimorficamente pervertito".

Insomma, mentre nel *Disagio della civiltà* Freud trae la lezione politica di un'irriconciliabile frattura tra la libera "espansione" della libido e della soddisfazione sessuale da una parte e la crescita della civiltà dall'altra, concludendo che la "vera" felicità sessuale (ovvero lo sfogo delle tendenze "polimorfiche") è antitetica alla convivenza civile, i teorici della "rivoluzione" interpretano le conclusioni del maestro come un'apologia dell'esistente (ovvero un'accettazione passiva delle strutture del dominio della civiltà borghese-capitalistica), fondata su un'interpretazione fuorviante di un'intuizione – la centralità della repressione – che resta geniale, e polemizzando nel contempo anche con i vari "revisionisti" freudiani che valorizzano la più generica dimensione sociale (Karen Horney ed Erich Fromm in particolare). Reich auspica così una rivoluzione in termini marxisti tradizionali (l'ascesa al potere del proletariato) che distrugga la famiglia patriarcale con tutti i suoi corollari ideologici e pedagogici e apra la strada per una più sana vita sessuale. Marcuse sostiene invece che la liberazione sessuale è *parte integrante* della rivoluzione che si va preparando, ne è un costituente essenziale, ma non ne esaurisce la portata: in altre parole l'istanza *politica* resta centrale, ma va strutturata in modalità inedite, che tengano conto della natura multiforme delle forme di oppressione della società capitalistica. Brown, l'unico a non dipendere ideologicamente dal marxismo, sceglie una prospettiva dichiaratamente *antipolitica*: la liberazione sessuale è in sé una rivoluzione definitiva, nei termini altamente individualistici

di una liberazione dei singoli e dei corpi dalle catene repressive del tempo e dell'economia. È questa visione antipolitica, che postula la rivoluzione sessuale essenzialmente come *uno stile di vita*, che ci porta più vicini ai mutamenti di costume dei *Sixties*.

2. *Controcultura e cultura di massa*

L'atteggiamento verso la pornografia che si sviluppa tra anni Sessanta e Settanta si rivela una vera e propria cartina di tornasole per quanto riguarda il tema della liberazione sessuale. In un contesto in cui le più differenti istanze interagiscono, si mescolano, si riflettono, si riproducono e si uniscono nella formazione di una sorta di "fronte unico" antiborghese e anticapitalista, l'argomento "porno", prima ancora di farsi "di massa", suscita interpretazioni e letture contrastanti, sospese tra la sua condanna senza appello, in quanto forma privilegiata e canonica della "corruzione commerciale del sesso" che disinnesca ogni reale potenzialità rivoluzionaria (Jean Baudrillard), e una sua altrettanto franca apologia che ne celebra, nonostante il suo connubio con il mondo del commercio, "il potenziale di forzare" le persone "a rigiudicare la propria relazione con la sessualità" (Angela Carter). *Grosso modo*, nel mondo pre e post-sessantottino della contestazione globale i fedeli a una visione strettamente politica della rivoluzione propendono per un giudizio negativo; più morbidi, maggiormente disposti a celebrare la liberazione in ogni dove (compreso l'*hard* mercificato), i sostenitori di una via esistenziale – e di conseguenza "riformistica" – al mutamento.

Del resto, è evidente che la prospettiva della *Sexual Revolution* rende irrilevante il problema della cittadinanza del porno. Per i suoi adepti si tratta di un feno-

meno forse sovversivo, ma strettamente legato a un mondo di repressione e sublimazione, di costrizione e nevrosi: è contemporaneamente riflesso di una sessualità malata e segno della sua confutazione. Secondo il sociologo anarchico Paul Goodman, per esempio, abolire la censura significherebbe porre i presupposti per un'arte che, potenziando il discorso franco e aperto sul sesso, contribuirebbe a "umanizzare la sessualità" e a "smantellare il recinto nevrotico della 'mera lussuria'" che è il fondamento stesso della pornografia. È stata forse Ellen Willis, una delle figure carismatiche del primo femminismo, tra le fondatrici delle New York Radical Women e poi del gruppo Redstockings, a sintetizzare meglio l'approccio dei fedeli al verbo della rivoluzione sessuale: "Immagino che in Utopia il porno scomparirà, insieme con lo stato, l'eroina e la Coca-Cola". D'altro canto, è proprio in una delle bibbie degli anni Sessanta, nel marcusiano *L'uomo a una dimensione*, che troviamo una vera e propria analisi e condanna – implicita, visto che il fenomeno "di massa" è di là a venire – dei meccanismi del porno. Il suo tutt'altro che ottimistico esame del nuovo permissivismo è fondato sulla comparazione tra la letteratura classica, "alta", capace di proporre un'immagine della sessualità sublimata "al di là del bene e del male, al di là della morale sociale", che resta "al di fuori della portata del principio di realtà stabilito", e la nuova letteratura delle "orge hollywoodiane" e delle avventure delle "massaie suburbane" (O'Neill, Faulkner, Tennessee Williams, Nabokov), dove "imperversa" una "sessualità desublimata", "infinitamente più audace, realistica, priva di inibizioni", che è "parte integrante della società", e quindi, per quanto possa apparire "folle e oscen[a]", non ne è mai la "negazione", presentandosi

in sostanza "innocu[a]". Questo genere di "desublimazione istituzionalizzata", fondata su "forme di sessualità parziale e localizzata", non rafforza la libido producendo l'effetto paventato da Freud (l'indebolirsi dei legami sociali), ma, al contrario, comprime l'energia erotica, convogliandola verso forme di espressione accettabili e conformiste, prive di quelle "istanze irreconciliabili con la società stabilita" tipiche dell'arte delle epoche precedenti. In sostanza, è questa, con modifiche e aggiustamenti, la concettualizzazione della libertà sessuale (e della funzione del "sesso esplicito") che ha prevalso negli ambienti di sinistra per il successivo ventennio (almeno fino alla pubblicazione della *Storia della sessualità* di Michel Foucault, che inaugura un nuovo paradigma): "L'ansia conformistica di essere sessualmente liberi", dichiara per esempio nel 1973 un Pier Paolo Pasolini pronto a ripensare la propria "esasperata libertà" nell'aver rappresentato "in dettagli e in primo piano il sesso", "trasforma i giovani in miseri erotomani nevrotici, eternamente insoddisfatti", auspicando poi una "censura democratica" contro "l'opera pornografica commerciale, voluta in realtà dal potere".

Ma *L'uomo a una dimensione*, nonostante la sua fortuna, è un libro pessimista, in sintonia solo con la *pars destruens* delle correnti della contestazione (Marcuse correggerà ancora una volta il tiro con il successivo best seller, il *Saggio sulla liberazione*). In questi ambienti, nelle riviste, nei libri, nelle canzoni, nei film, insomma nella cultura *underground* nel suo complesso, prevale ovunque la celebrazione del libero amore come festa, come orgia, come dissoluzione dei legami consolidati, come strumento e scopo della rivoluzione: dalle comunità hippy della California alle avanguardie artistiche

newyorchesi, dalla Swinging London alla Amsterdam dei provo, dai situazionisti francofoni ai "capelloni" romani, dal parigino FHAR agli istituti dei "sessuologi", dalle università in rivolta alle chiese "lisergiche", in uno sciame di organizzazioni studentesche, comuni, gruppi di studio, redazioni di riviste, associazioni radicali della sinistra ultrà (e *chic*), cellule di rivoluzionari ecc. Una ricognizione anche superficiale delle fonti, delle ricostruzioni narrative, dei libri di memorie, delle storie orali, ci consegna un panorama in cui la presenza del tema della liberazione sessuale è massiccia, forse predominante. E il più eclatante segnale del successo del paradigma "permissivo" viene proprio dalla sua capacità diffusiva, dalla penetrazione nella cultura di massa, dall'infezione dei circoli mediatici popolari.

L'ultimo scorcio degli anni Sessanta presenta di fatto un quadro difficilmente equivocabile. Da un lato abbiamo un matrimonio naturale tra la cultura della contestazione e la riemersione del sommerso, dell'emarginato. Nelle nuove collane popolari che sorgono un po' dappertutto, a volte dirette da intellettuali vicini all'*underground* (come Eric Losfeld e Barney Rosset), ai capolavori pornografici censurati del recente passato (Louÿs, Bataille, Miller, Réage, Burroughs, Aragon, Genet e tanti altri) sono accostati i giovani leoni della controcultura, più o meno di successo (Marco Vassi, Hunter Thompson), manuali di sessuologia e una caterva di romanzi porno di consumo. In quel territorio cinematografico di confine tra l'*underground* più o meno politico e i generi forti (*horror*, *noir*, erotico) trionfano nudità, lesbismo, sadismo e via di seguito, con una ardita convivenza tra Robert Kramer e José Bénazéraf, Andy Warhol/Paul Morrissey e Jess Franco, i fratelli Kuchar e Vilgot Sjoman, Kenneth Anger e Russ Meyer,

Jean Pierre Bouyxou e Roger Corman. Nel teatro, alla notorietà del Living Theatre fanno eco i successi di *Hair* e *Oh Calcutta!*. Nelle "nuvole parlanti" è il turno della generazione dei Jean-Claude Forest, dei Guy Forest, dei Philippe Druillet (sponsorizzati dal solito Losfeld), dei Robert Crumb. In cima alle classifiche della *hit parade* salgono, nel loro momento più avventuroso, gruppi come i Doors e i Jefferson Airplane, assieme allo scandaloso Serge Gainsborough di *Je t'aime moi non plus*. Ma, al di là di queste felici contaminazioni, è nella cultura popolare e di massa che le nuove istanze penetrano con maggior fragore. Le riviste più tradizionali si riempiono di articoli riguardanti l'amore libero, lo scambio di coppie, la pratica delle "orge", il sesso tra adolescenti. La letteratura delle alte tirature si erotizza sempre più: in America trionfano Harold Robbins e Jacqueline Susann, mentre anche le opere a tinte più "forti" escono dal ghetto delle case editrici specializzate. Molti dei casi letterari di quegli anni sono strettamente legati all'espressione esplicita della sessualità: nel 1965 Richard Fhal scandalizza la Francia traducendo *De erotiska minoriteterna* dello svedese Lars Ullerstam; nel 1966 l'americano Robert Rimmer (poi primo critico "serio" del cinema *hard*) propone *The Harrad Experiment*, cronaca di un college/comune dove è concesso il *free love*; nel 1968 la futura regista Régine Deforges finisce in tribunale per aver pubblicato *Le con d'Irène* di Aragon; tra il 1968 e il 1969 in America trionfano *Couples* di John Updike e *Naked Came the Stranger*, finta autobiografia "esplicita" di una casalinga inquieta; nel 1971 è il turno del *Portnoy's Complaint* di Philip Roth, romanzo assolutamente colto ma da molti punti di vista indistinguibile da un porno. Nel 1971 le ragazze di *Playboy* e *Penthouse* mettono piena-

mente in mostra il pube. Certi fumetti popolari (qui sono gli italiani a fungere da avanguardia, a partire da *Kriminal* e *Satanik* e arrivando a *Isabella*, *Messalina*, *Goldrake*) si spingono nella stessa direzione. Anche nel cinema di serie A il sesso si fa esplicito e realistico; intorno al 1965 compaiono i primi nudi; nel 1968-1969 il corpo femminile è mostrato *in toto*, mentre c'è qualche ritrosia maggiore per i frontali maschili. Dalla Scandinavia e anche dall'Est, dove gli intellettuali cechi, polacchi e jugoslavi sembrano avere in materia maggiori possibilità espressive, giungono opere audaci; nel 1968 Hollywood rinuncia al codice Hays; i maestri inquieti della perturbazione – Bergman, Fellini, Visconti, Buñuel, Resnais – sembrano approfittare con gusto del nuovo clima; i contestatori del "cinema di papà" – dai francesi della *nouvelle vague* a Pasolini e Bertolucci, dagli alfieri del nuovo cinema inglese a Penn, Lumet, Pollack, Peckinpah ecc. – si fanno più audaci, mentre sui festival ma anche sulle sale piombano giovani talenti ancora più irrequieti.

È in questo clima di grandioso festival mediatico che vengono tradotte e riproposte al grande pubblico le teorie della rivoluzione sessuale. E il loro successo segna in fondo la loro sconfitta: la traduzione avviene sotto il segno delle gerarchie e dei sistemi di dominio esistenti – e come poteva essere altrimenti? – trasformando l'istanza di palingenesi del mondo alla base della visione dei vari Marcuse, Brown, Goodman, Guérin e tutto il resto della congrega in una più generica, e forse più realistica, proposta di liberalizzare non tanto la sessualità quanto i rapporti sessuali, in un'ottica che lascia però quasi intatto lo schema freudiano-reichiano del godimento orgasmico genitale, della primarietà del fallo, della sostanziale passività femminile. Certo, donne e uomini vanno "li-

berati" assieme: ma si tratta di una liberazione che sembra passare per un'emancipazione dai costumi tradizionali che aumenti la disponibilità reciproca annullando alcuni ruoli sociali consolidati, senza però giungere sino a mettere in discussione le specifiche modalità dell'interrelazione sessuale. Nella vulgata mediatico-popolare la "liberazione" non mette in discussione la distinzione "naturale" e biologica dei sessi e della loro funzione, perpetuando – nel meccanismo stesso del rapporto, fondato sul privilegio dell'occhio, del pene e del corpo maschile, e mai davvero interrogato nella sua struttura – i termini del dominio. Un reale progetto di emancipazione non può quindi consistere nella semplice "eliminazione del *privilegio* maschile, ma della stessa *distinzione* dei sessi", scrive nel 1970 Shulamith Firestone in uno dei primi manifesti femministi che ancora fa sua la teoria marcusiana, "le differenze genitali tra gli esseri umani non avranno più alcuna importanza culturale. (Un ritorno a una *pansessualità* senza ostacoli – la 'perversità polimorfa' di Freud – sostituirebbe probabilmente l'etero-, l'omo-, bisessualità)". La considerazione della Firestone – che risale a un periodo precedente lo sviluppo della letteratura della differenza – coglie il problema generale, ma non ne identifica appieno la morfologia: la "rivoluzione sessuale" al maschile azzera di fatto la "distinzione" (culturale) dei sessi, nel senso che "maschilizza" la donna generalizzando una visione del desiderio e della sessualità strettamente legata alla sensibilità maschile. In un brillante e polemico saggio (che le costa l'impiego presso l'Università di Vincennes), leggibile anch'esso come una critica della liberazione sessuale "volgarizzata", Luce Irigaray spiega che la tesi freudiana dell'invidia del pene e la sua conseguente concettualizzazione della sessualità femminile come semplice passi-

vità ha la sua base in un immaginario simbolico e in "un'economia degli affetti sessuali" determinati dal "primato dell'organo maschile", dal "fatto che il fallo deve essere l'archetipo del sesso" e dall'idea che "non può esistere altro 'desiderio' che quello del suo dominio da assicurarsi in caso con la brama, l'appetito di possesso". Nel dibattito femminista successivo il tema è stato spesso sussunto sotto la dicotomia natura/cultura e sotto questo profilo delinea in fondo le domande decisive sulla natura del rapporto sessuale (etero e altro): si pensi, per esempio, alle opposte elaborazioni di una Andrea Dworkin, che riflette in generale le tendenze genericamente e sottilmente anti-sex di certe correnti femministe, secondo la quale il "potere sessuale maschile", fondato sulla penetrazione, è la "sostanza della cultura" e si articola "paradigmaticamente" "nella celebrazione dello stupro nella storia, nelle canzoni e nella scienza", e di una Camille Paglia, che sembra accettare sino in fondo la visuale "demoniaca" e naturale del sesso, come espressione di "sordo lavorio di forze sotterranee", del "loro lento e continuo risucchio", della "melma" e della "tenebra", e come presenza ineliminabile di "ostilità e aggressività", se non dei "desideri omicidi dell'inconscio". La prospettiva della Paglia indica che "un erotismo del tutto benevolo" – una descrizione tutto sommato abbastanza adeguata alle categorie del primo femminismo, tutto preso nel caratterizzare la sessualità maschile come aggressiva e predatrice e quella femminile come dolce e affettiva – "è probabilmente impossibile" (vedi il successivo capitolo 6).

E tuttavia, anche se per certi versi semplicistica e semplificante, l'interpretazione femminista della *Sexual Revolution* descrive molto bene il modo in cui negli anni Sessanta vengono recepite e diffuse le apologie del li-

bero amore, delle omosessualità, dello spirito orgiastico, delle varie "perversioni". Ed è esattamente qui che ritroviamo la consonanza più profonda con il porno di massa: da un lato nell'esaltazione (culturale?) della fallocrazia, nella riduzione delle meccaniche del desiderio all'occhio maschile, nella nuova pedagogia sessuale che si esercita sulla donna "liberata", e dall'altro nella celebrazione delle forze oscure della natura, nell'erotizzazione della potenza, nella celebrazione della messa in mostra del "corpo" come realtà assoluta e definitiva. Figlio, quindi, o figliastro, della liberazione sessuale, il porno di massa la legge primariamente nella sua seconda accezione, come volgarizzazione al maschile delle sue istanze rivoluzionarie.

3. I primi pornografi: militanza e autorappresentazione

La legittimazione culturale di cui l'*hard core* ha goduto negli anni Settanta, per lo meno in certi ambienti, è un fenomeno oggi pressoché dimenticato. Lo possiamo spiegare e storicizzare tenendo conto di due elementi di fondo: in primo luogo la consonanza con l'*ethos* della liberazione sessuale (nel senso descritto nel precedente paragrafo); in secondo, la convergenza con gli altri "rivoluzionari" nell'attacco ai sistemi censori e di controllo sull'espressione. "Il discorso pornografico è stato a lungo sacralizzato dai suoi alterchi con la Legge", hanno notato con acume un po' maligno Pascal Bruckner e Alain Finkielkraut, "tacciato di sovversivo, diventava, per quanti combattevano la repressione, intoccabile". Negli ambienti della controcultura e della contestazione si sviluppa così su questa doppia corsia, tra anni Sessanta e Settanta, una sorta di fiancheggia-

mento politico ed estetico del porno, che, pur senza abbracciarne sino in fondo finalità e motivazioni, ne difende a tutto tondo la legittimità e il diritto di cittadinanza culturale (senza grandi traumi nel trapasso dalla letteratura alle arti visive). Per Lars Ullerstam, l'autore "scandaloso" di *De erotiska minoriteterna*, franca apologia di tutte le "perversioni" sessuali proibite per via legislativa, un approccio serio al tema dimostra soltanto che "le nostre leggi sono scritte da una generazione più vecchia ostile al sesso". Norman Mailer, pur ponendosi degli interrogativi sui suoi possibili danni, dichiara che "la gente ha il diritto di fare pornografia *hard core*: per alcuni sarà una maledizione, per altri potrebbe essere una benedizione". In un saggio molto influente, per quanto concentrato ancora sulla letteratura, Susan Sontag afferma che sono "l'originalità, la completezza, l'autenticità e il potere della stessa coscienza disturbata" a portare la pornografia "nella storia dell'arte". Secondo Alberto Moravia, "l'atto sessuale nella letteratura moderna [...] dovrebbe essere, quando riusciamo a separarlo dall'orrore moralistico e dal volgare edonismo [...], un atto di inserimento in un ordine cosmico e soprannaturale". Sono molti gli scrittori che sembrano condividere la simpatia culturale di Moravia. Quando a metà del 1973 la Corte Suprema americana limita con una storica sentenza il diritto costituzionale dell'*hard core* alla libertà d'espressione, prendono esplicita posizione filoporno Kurt Vonnegut, Truman Capote, Joyce Carol Oates e John Updike. Lo psicoanalista Robert Stoller, futuro analista del mondo a luci rosse, pur dichiarandosi d'accordo con chi sostiene che "la pornografia è degradante" ("senza volere peraltro dare troppo peso alla cosa"), ritiene però che sarebbe opportuno, per tema di cadere in uno "stato poliziesco", "con-

cedere ancora un po' più di libertà prima di farci prendere dal panico".

Non è quindi strano che in un clima culturale di questo tipo la pornografia si qualifichi come una vera e propria "tentazione": si pensi alla filmografia degli anni Settanta di intellettuali di rango come Oshima, Bertolucci (*Ultimo Tango* ma anche più *Novecento*, con la doppia masturbazione esplicita di Stefania Casini a Gérard Depardieu e Robert De Niro), Borowczyk, Robbe-Grillet o Makevejev. In America si è vociferato a lungo su progetti *hard* di Coppola, Scorsese e De Palma ("perversione" italiana?). L'ormai anziano Henri-Georges Clouzot a metà degli anni Settanta chiede entusiasta a Francis Mishkind, uno dei boss dell'*hard* francese, di finanziargli un film a luci rosse. E che dire degli esordi *hard* di acclamati *auteurs* contemporanei come Abel Ferrara o (pare) Wes Craven?

E se per la variopinta casta degli intellettuali "progressisti" il porno, aggregato sotto la bandiera della libertà sessuale, sembra profilarsi o come compagno di strada o come vera e propria "tentazione" artistica, per i pornografi questa stessa aggregazione funge da potente strumento di legittimazione. È un coro quasi unanime: sono pochi i praticanti delle luci rosse che dichiarano cinicamente di essere impegnati in un'operazione principalmente commerciale. Ancora oggi, quando il clima di fiancheggiamento culturale si è del tutto esaurito, assieme alla credibilità dell'*hard* come strumento di liberazione sessuale, i suoi protagonisti, pur privilegiando in genere un'altra linea di difesa (il porno come legittimo divertimento di massa), continuano a insistere sul loro impegno politico e culturale nello svecchiamento dei costumi sessuali.

Sarebbe però semplicistico liquidare le pretese dei

pornografi di trent'anni fa come abbellimento/legittimazione di interessi primariamente economici. Al di là della palese sincerità di taluni di loro nel professarsi convinti "rivoluzionari", l'analisi del porno di massa dei primordi ci consegna un quadro in cui le linee di sviluppo della controcultura e quelle dell'*hard* spesso si sovrappongono. Amsterdam, una delle capitali mondiali del sesso libero all'insegna della psichedelia dolce, diventa nel 1970 il centro di ritrovo di un gruppo di rivoluzionari sessuali – gli americani William Levy e Jim Haynes, che pubblicano a Londra un oltraggioso (per i benpensanti) *International Times*, lo scrittore inglese Heathcote Williams, la femminista australiana pro-sex Germaine Greer, impegnata nella stesura di uno dei primi classici del femminismo (*L'eunuco femmina*) – che si associano a un altro apostolo *in loco* del sesso liberato, l'artista d'avanguardia olandese Willem de Ridder, fondatore di *Hitweek* ("misconosciuto capostipite della stampa underground europea" secondo Matteo Guarnaccia) e animatore di alcuni dei più famosi centri autogestiti dai provo e dai loro eredi in città. Il gruppo mette insieme la rivista *Suck*, straordinaria mistura tra rivoluzione e luci rosse, e il SELF (Sexual Egalitarian and Libertarian Fraternity). Nel novembre 1970 organizza il Wet Dream Festival, dedicato al cinema erotico: nella sala le prime tre file sono riservate a chi intende masturbarsi. L'esperienza è replicata nel 1971. De Ridder continua l'avventura negli anni Settanta, con altre riviste sempre più *hard* (ma anche sempre più intellettuali), sponsorizzando la carriera a luci rosse di Annie Sprinkle, sua giovane amante e poi pornologa (i due sono arrestati insieme nel 1978). Da un retroterra decisamente più tradizionale si avvicinano all'*hard* i coniugi Kronhausen, noti sessuologi,

entrambi allievi di Theodor Reik, che negli anni Sessanta sono tra i più convinti sostenitori della bontà terapeutica della pornografia, con più di un libro al loro attivo sulla necessità di depenalizzarla. In Danimarca sin dalla fine degli anni Sessanta, sono tra i primi a girare lungometraggi *hard*, firmando almeno uno dei classici del genere (in italiano *L'apoteosi del sesso*). Peraltro in questo periodo sono proprio le riviste della controcultura i principali medium delle luci rosse, con i loro annunci riservati. Alla fine del 1968 Jim Buckley, direttore del *New York Free Press*, fonda insieme ad Al Goldstein una nuova rivista, *Screw*, che accende un furibondo dibattito, con molti nella stampa *underground* che faticano a riconoscere in una rivista tanto "sordida" una nuova sorella (i due passeranno nei primi anni Settanta a produrre qualche porno "rivoluzionario"). Lo scandalo prosegue quando una testata storica, l'*East Village Other*, crea *Kiss*... Qualche anno dopo, a San Francisco, viene filmato in bianco e nero il più strampalato porno di tutti i tempi, *Thundercrack!*, straordinario mix tra *hard* e avanguardia, fra straniamenti brechtiani e voli lisergici, scritto e interpretato da George Kuchar, uno dei più radicali esponenti del cinema indipendente newyorchese, e Curt McDowell, suo allievo californiano, noto anche per la militanza gay; il film è girato – pare – da una *troupe* pesantemente influenzata da massicci consumi di LSD. Nel 1977 Paul Krassner, direttore/editore di una delle prime riviste *underground* (il *Realist*) sin dagli anni Cinquanta, eminenza grigia degli Yippies di Abbie Hoffman e Jerry Rubin, tra i guru occulti della controcultura, assume la direzione di *Hustler*.

Queste vicende segnalano una convergenza spesso replicata anche a livelli minori di notorietà. Il caso più

significativo è quello dei *performers* dei primi *loops*. In America, con la California a fare da apripista, tra il 1967 e il 1968 cominciano a circolare, nei teatrini, negli *strip clubs*, nei cinemini specializzati, i cosiddetti *beavers* (filmini di giovani donne che mostrano il pube), sostituiti, nel corso del 1969, dagli *split beavers* (nome esemplificativo). A New York, dove si girano filmini duri e un po' macabri, attori e attrici vengono pescati negli ambienti dei *sex workers* (spogliarelliste e prostitute). Ma nel solare clima californiano le cose vanno diversamente: "Siamo partiti con il raccolto di giovani fanciulle che si sono radunate qui nel 1967", dichiara Lowell Pickett, direttore del Sutter Cinema, uno dei tre grandi del primo porno sanfranciscano (gli altri sono Alex de Renzy dello Screening Room e i fratelli Mitchell dell'O'Farrell Theater), riferendosi alle hippy che affollano la città; "poteva accadere solo a San Francisco negli anni Sessanta", continua Pickett, "io e Arlene andavamo sulla Haight", ovvero nella mecca hippy, "e Arlene fermava le ragazze e diceva loro: 'Facciamo film di sesso. Dei *beavers*. Ti va di farlo?'". Anche Jim Mitchell e Alex de Renzy pescano per strada le loro ragazze, a volte contando anche sui circoli di *swingers* e sugli amanti delle orge, pratica, questa, molto amata nella California settentrionale. Ancora oggi, se alcuni appassionati, abituati alle cyborg contemporanee (rifatte e rimodellate), si lamentano del *look* troppo ruspante delle ragazze dei *loops*, altri, più attenti alla dimensione politico-liberatoria del porno, come per esempio Nina Hartley, famosa pornostar cresciuta a Berkeley e nota per le sue posizioni femministe pro-sex, le ricordano quasi con nostalgia: "Agli inizi c'erano più donne che lavoravano nel porno perché amavano il sesso; erano hippy; per loro farlo era una cosa bella".

Qualche anno dopo, quando l'*hard* diventa una pratica più riconoscibile (con l'intervento attivo degli uomini sullo schermo), comincia a contare, oltre che l'ovvio (il bisogno economico), l'aria di trasgressione e *dirtiness* che sembra regnarvi: tra le *performers* dei fratelli Mitchell, i primi americani a fare *hard* (con il *loop Redball*, girato nelle prime settimane del 1970), ci sono, secondo uno dei loro biografi, donne vogliose di sperimentare, genuine intellettuali ansiose di divenire le nuove *Angry Young Women*, libertarie sessuali ed esibizioniste, nonché un certo numero di rancorose verso famiglia e società, che con il porno intendono prendersi una rivincita o una vendetta. Gli uomini sono invece reclutati un po' dovunque. La più famosa di queste prime pornostar da *loop* è probabilmente Mary Rexroth, figlia del noto poeta e saggista beat Kenneth: "Non è terribile?", chiede la sofisticata Mary a due suoi intervistatori nei primi anni Settanta, "non posso proprio raccontarvi di alcun mio intricato problema psicologico". Marilyn Chambers, la star di *Behind the Green Door*, interpreta alla perfezione il ruolo della sperimentatrice: "L'intera cosa che si supponeva io interpretassi era tutta una fantasia nella mia mente. Ero così *curiosa*". Altri *performers* vengono dai *live shows*, che cominciano a diffondersi nello stesso periodo, ma il discorso resta sostanzialmente lo stesso: Tina Russell, una delle prime pornostar newyorchesi, ci ha lasciato un'autobiografia che sembra più credibile della media, per lo meno nel descrivere il suo passaggio, in un'atmosfera di libertà e sperimentazione sessuale completa, da studentessa a impiegata, da *performer* di *beaver* a *performer* di *live shows* fino all'esordio sul grande schermo vero e proprio.

In Europa, in un'atmosfera molto più guardinga, do-

ve il porno è illegale ovunque tranne che in Danimarca, ed è più o meno tollerato solo in Olanda e Svezia, il contributo dei giovani hippy sembra meno rilevante. I *performers* provengono in prevalenza dagli ambienti legati alla sperimentazione sessuale: circoli di scambisti, club privati, ambienti dediti alle orge, cinema osé, *sex workers* dei *live shows*. Una differenza balza agli occhi: mentre, come sempre, gli uomini sono pescati un po' dovunque, le donne sono spesso istruite, di provenienza borghese e altoborghese (in qualche straordinario caso persino aristocratica), ansiose di sperimentare da un lato e di protestare dall'altro. Alberto Ferro, ovvero Lasse Braun, il più influente pornografo d'Europa agli inizi degli anni Settanta, attivo tra Danimarca e Olanda, recluta indifferentemente per i suoi film e il suo harem personale, mescolando lavoro e privato senza problemi. "Sono arrivata al cinema cosiddetto pornografico attraverso l'Internazionale Orgiastica", ha scritto Sylvia Bourdon, tra le prime e più estreme pornostar europee, raccontando di come, alla fine del 1972, mentre conduce una vita di sperimentatrice sessuale a tutto tondo, le sia stata segnalata da Albert van Schramm, "l'imperatore olandese della *partouze*", l'attività di Braun e di come lei lo abbia incontrato, interpretando poi due dei suoi più scandalosi *loop* (*Chase* e il celeberrimo *Cake Orgy*, poi incluso in *Penetration*). Un po' diversa la trafila della co-star di *Cake Orgy*, la forse più nota Claudine Beccarie, che passa dallo strip alla prostituzione, sempre però guidata da un certo *savoir faire* sperimentalista, sino ad arrivare a Braun, presentatogli dalla Bourdon, per girare un incredibile *Hooked!*. Quando nel 1975, nel momento stesso della sua nascita, il cinema francese assapora per un breve momento il gusto della piena, gloriosa e trasgressiva cittadinanza culturale, all'insegna di una vera e

propria azione di propaganda – guidata dal gruppo dei *pornocrates* – che equipara rivoluzione sessuale e pornografia, mentre gli uomini vengono dai *live shows* o dal cinema vero e proprio, sono in molte le donne senza esperienza ad arruolarsi: "Provengono da ambienti agiati, se non addirittura dalla buona borghesia. [...] Lanciano una sfida alle proprie origini sociali, impegnandosi con maggior foga in un esibizionismo forsennato", hanno notato Roger Kaligot e Rémi Kauffer.

In quanto a registi e produttori, prevale appunto un'autorappresentazione in termini sfacciatamente politici. Ora, il tema dell'autorappresentazione nel mondo dell'*hard* richiederebbe un saggio metodologico preliminare. Al suo interno, ai suoi livelli massimi come a quelli minimi, domina un narcisismo epidemico, un poderoso egocentrismo, che esprimono una visione del mondo prometeica e pornocentrica. L'atteggiamento è estremamente diffuso, anche se non generalizzato, e sembra riflettere da un lato l'insularità dell'ambiente, sempre più chiuso in se stesso e tanto privo di interazione con le altre sfere della produzione culturale da creare una mitologia tutta intranea, dall'altro un prepotente senso di insufficienza sociale, di mancanza di riconoscimento, di gratificazione rimandata. Quando tutto ciò riguarda le motivazioni ultime, non può che prendere la forma di un peana incontrollato a se stessi. A leggere la biografia "autorizzata" di Lasse Braun, per esempio, ci si può convincere facilmente che le sue iniziative si siano rivelate decisive per l'abolizione della censura in Danimarca, in Francia, negli Stati Uniti e in Germania.

Il caso di Braun è comunque emblematico. Al di là delle suddette esagerazioni, il nostro pornografo nazionale descrive costantemente le sua attività come un

progetto sovversivo: “Si cominciò a parlare di rivoluzione sessuale con discorsi filosofici o scientifici, sull’onda delle droghe psichedeliche e della pillola anticoncezionale. Ma solo la visione del porno vero poteva colpire le masse”, si legge nella sua biografia, “senza pornografia [...] la rivoluzione sessuale non avrebbe avuto nessuna bandiera da sventolare in faccia al nemico”. L’*hard* è dunque lo strumento per “liberare il mondo intero”, dopo la piccola Danimarca. I termini chiave del discorso sono “visione libertaria”, “punto di vista della rivoluzione”, “attacco al sistema”, e così via. La visione della rivoluzione sessuale proposta da Braun resta però piuttosto ingenua, legata alla vulgata tipicamente controculturale, ovvero maschiocentrica e fallocratica: “Non vedeva una ragione per la quale, amando una donna, non potesse amarne altre. L’idea che l’amore provochi restrizioni e rinunce, invece di evoluzione mentale, giochi, esperimenti, libertà e piacere, non lo aveva mai nemmeno sfiorato”. La liberazione consiste cioè in una maggiore disponibilità sessuale (in genere delle donne per gli uomini); non è quindi sorprendente che per il nostro essa possa affermarsi semplicemente con la diffusione del porno: grazie a quest’ultimo, “finiti i nascondarelli dello pseudoerotismo censurato, il vero erotismo liberato avrebbe liberato ogni tabù”. In base a questa speranza tra l’idealistico e il semplicistico, secondo la quale la visione di un po’ di sesso esplicito di per sé “libererebbe” gli spettatori, l’*hard* diventa contemporaneamente mezzo e fine, appunto politicizzando e quindi legittimando la carriera di pornografo di Braun.

“Sai che cos’è l’O’Farrell?”, chiede una sera degli anni Ottanta Artie Mitchell a una delle sue donne: “È un gigantesco vaffanculo all’*establishment*”, si risponde

da sé. L'idea che il porno sia un'arma puntata alla testa del Complesso Militar-Industriale è molto diffusa, anche se viene in genere interpretata più come apologia della ribellione individuale (come ha fatto in Italia anche Riccardo Schicchi nella sua autobiografia *Oltraggio al pudore*) che come strumento politico in senso proprio. È questione di stile di vita, insomma. I pornografi e i loro *performers* si offrono al pubblico come *exemplum* vivente di un *way of life* alternativo, più sano, più vero, più sincero. "Per me è stata una vera terapia", dichiara Harry Reems, la co-star di *Deep Throat*, "mi ha davvero aperto, sono diventato filosofico". "Non è una grande cosa rivoluzionaria", dice invece il leggendario John Holmes, aggiungendo subito che "però è libertà". Più articolata Annette Haven, forse massima star femminile della *Golden Age*: "Lo scopo ultimo della mia partecipazione all'industria [del porno] è contribuire a cambiare gli atteggiamenti americani sul sesso e stabilire che si tratta di una cosa buona".

Nella Francia del 1975 l'avvento dell'*hard* è salutato, con un festival mediale, come un vero e proprio evento di liberazione politica. Al contrario che in Danimarca e negli Stati Uniti, qui il porno di massa nasce direttamente sul grande schermo, senza passare dallo stadio dei *loops* e affidandosi integralmente a professionisti del cinema. I primi film francesi hanno così un'aria sofisticata e tecnicamente evoluta, imparagonabile ai primi lungometraggi, dilettanteschi e rozzi, prodotti negli USA. Al genere si convertono i giovani leoni del cinema sessuopolitico, i cui film sono stati magari ben accolti persino dai *Cahiers*... : Claude Mulot (nel porno Frédéric Lansac), Francis Leroi e Jean-François Davy, guidati dal maestro José Bénazéraf, veterano del Sexpol anni Sessanta, trotskyista apertamente schiera-

to con l'estrema sinistra; alcuni praticanti dell'erotico *soft* come Max Pécas e Claude Pierson (a luci rosse come Andrée Marchand); registi di commedie e gialli di successo come Jean-Claude Roy (ovvero Patrick Aubin), Claude Bernard-Aubert (Burd Tranbaree) e Serge Korber (*alias* John Thomas); giovanotti audaci come Gérard Kikoine, Didier-Phillipe Gérard (Michel Barny) e Michel Caputo (Michel Baudricourt); un precoce autore *cult* di *horror* (Jean Rollin); persino un anziano rappresentante del cinema di papà come Clouzot, l'ho già ricordato, vuole passare alle luci rosse. Al contrario dei loro colleghi americani o danesi, buona parte dei più giovani di questa generazione saprà poi riciclarsi fuori dall'*hard*. Comunque nel 1975, tirando dentro anche personaggi tipo Paul Vecchiali (che si fa produrre un film "audace" da Davy), nasce il gruppo (non strutturato) dei *pornocrates*, che usa come portavoce Davy e Bénarézaf, nonché le audaci Bourdon e Beccarie, seguite poi da Brigitte Lahaie. Il grande successo di *Exhibition* di Davy a Cannes segna un punto di svolta, in un clima ben riassunto dalla recensione del *Nouvel Observateur:* il film "contribuisce ad abbattere gli ultimi baluardi di una civiltà cristiana e benpensante. Elimina tutti i falsi pudori, annulla tutte le fantasticherie represse". Come negli Stati Uniti tra metà 1972 e metà 1973 anche in Francia la speranza è di invadere le sale cinematografiche e legittimare totalmente il genere, sia dal punto di vista culturale sia da quello legislativo. Anche se il progetto si infrange sulla legge del dicembre 1975, che, sulla stessa linea della coeva legge tedesca, consegna l'*hard* al ghetto delle luci rosse impedendogli in sostanza di accedere al normale pubblico delle sale, i *pornocrates* si impegnano a fondo con una propaganda impressionante, che ottiene l'appoggio di

buona parte delle riviste e dell'*intellighenzia* di sinistra. Bénazéraf ricorda con nostalgia il momento: "Una ribellione contro le costrizioni del matrimonio, contro la società, contro la religione, contro l'incredibile conservatorismo che oggi ci circonda". Leroi racconta più in dettaglio le avventure della sua casa di produzione, la *Cinéma Plus*, i cui film sono distribuiti da Francis Mishkind. Inizialmente poco convinto "dalla professione di fede rivoluzionaria e libertaria" del suo socio Mulot, si converte poi, grazie agli incontri (non solo intellettuali) con sperimentatrici sessuali come Régine Deforges e Sylvia Bourdon, a una concezione dell'eros come forma di "trascendenza spirituale", nell'"armonia di corpo e spirito", come insegnano "il tantrismo taoista, buddista o indù". Da qui il convinto appoggio a quel "pacchetto di anarco-cripto-libertari che costituiva il gruppo terrorista dei Mulot, del suo assistente Barny, di Bellus e me stesso, cui si aggiungevano Davy e Vecchiali", tutti uniti nell'attacco contro il Sistema in nome di quell'"esperienza mistica", l'orgasmo, "puramente immateriale" ma di profondo valore politico.

I pornocrati francesi riecheggiano così i diffusi temi reichiani, amplificati da molti santoni della controcultura, come per esempio l'antipsichiatra David Cooper ("la sessualità orgasmica è la sessualità rivoluzionaria. Il momento dell'estasi, nell'uscire dalla mente e dal [...] sistema di tempo repressivo, è un momento rivoluzionario"), o l'ortodosso reichiano Alexander Lowen (con l'orgasmo "per pochi attimi l'Es regna sovrano; l'organismo perde la sua identità nell'unione sessuale"). Ciò nonostante – o forse proprio per questo – restano anch'essi legati a una visione del sesso complessivamente convenzionale, nonostante lo sbandieramento del loro *ethos* sovversivo. In fondo è questo il limite della fede

rivoluzionaria di gran parte dei pornografi progressisti degli anni Settanta: una fede che, affidandosi in massima parte a una concezione "erotica" del rovesciamento dell'esistente, sembra spesso postulare la totale identificazione tra tale rovesciamento e l'affermazione culturale dell'*hard core*. È al loro prodotto, anzi alle sue logiche interne di sviluppo, che dobbiamo quindi volgerci per una più chiara concettualizzazione del potenziale sovversivo del porno di massa, sia pure in una dimensione che raramente rivela precise intenzionalità.

4. *La rivoluzione sessuale nelle luci rosse*

In un certo senso, la pornografia degli esordi – e anche quella contemporanea – è decisamente più audace dei suoi autori. È come se il meccanismo alla base dell'*hard*, la sua trama di codici, la sua utopistica pretesa di esaurire il senso ultimo dell'esperienza sessuale in un momento sostanzialmente vicario e sostitutivo, creassero un mondo di corpi, liquidi, intrecci e intersezioni di potenza raffigurativa un grado superiore a qualsiasi specifica contestualizzazione o razionalizzazione discorsiva, narrativa o altro. I pornografi sembrano in massima parte legati a una concezione "rivoluzionaria" della sessualità nel senso della vulgata controculturale, ovvero più fallocratica e scambista che "polimorficamente pervertita": all'*hard* degli anni Settanta, ha scritto Didier Roth-Bettoni riferendosi alla Francia (ma il discorso potrebbe allargarsi, con qualche cautela in più, anche a USA e Danimarca), "ripugna affrancarsi da un approccio molto borghese alla sessualità", quasi ripresentando, "come in uno specchio deformato, una visione 'media' di una sessualità normale gentilmente sbrigliata". Eppure a volte il linguaggio del porno, sot-

to la spinta del suo radicalismo semantico secolare, deborda anche da questa visione "media"; è qui, in questi scarti strutturali, in queste modalità narrative estreme, financo fuori controllo, che negli anni Settanta sembrano manifestarsi complessi di segni ed epistemi che travalicano tale visione, sorta di inconsapevoli *détournements*, misurandosi, non di rado problematicamente ed esplicitamente, con il polimorfo, la sovversione (e non l'affermazione) dei ruoli, la "coscienza disturbata" di sontaghiana memoria. A volte, persino con l'improbabile suggerimento, nell'*ethos* vitalistico del porno, dell'occulta connessione sesso-morte, presenza oscura ma determinante di certi passi bui di Damiano, Braun, Rollin, Spinelli e altri: in un contesto discorsivo segnato strutturalmente da un'ossessiva celebrazione della vita che espunge la morte, quest'ultima ricompare però, vendicativa, "come *stasi* in quella che doveva essere *e-stasi* dei corpi" (Umberto Galimberti). Limitiamoci qui a tre ambiti, che mi sembrano particolarmente rivelatori nel loro intreccio: la liberazione dei corpi, il sesso come terapia, la pratica dell'estremo.

"Liberare" il corpo in questo caso sta per "svelarlo" nella sua più intima struttura e nelle sue più intime facoltà, liberarlo completamente, ma solo – come potrebbe essere altrimenti? – *alla vista*. E in ciò non vi sarebbe nulla di inerentemente sovversivo, se l'atto dello svelamento non fosse un tabù consolidato nella cultura dell'Occidente cristiano. Nel porno di massa delle origini – e tutto sommato anche in quello contemporaneo – prevale quindi un entusiasmo quasi tangibile per le possibilità ricettive del corpo, per i suoi anfratti, la sua elasticità, il suo potenziale coreografico e, soprattutto, per la fattibilità di *mostrare* tutto ciò. È un festival di penetrazioni, doppie penetrazioni, triple penetrazioni,

in ogni cavità o spazio immaginabile, con lingue, dita, mani, braccia, piedi, strumenti e oggetti inanimati vari e, al caso, organi animali non umani, in una serie di varianti e intrecci tra corpi (uno, due, tre, a decine) dalle possibilità apparentemente sterminate, con alcune specificità difficilmente replicabili (per esempio *Long Jeanne Silver*, de Renzy 1977, è interpretato nel ruolo principale da una bella *perfomer* priva di un piede dalla nascita, che usa come strumento di penetrazione *il suo moncherino*). Da qui l'enfasi sul processo di educazione al sesso, come iniziazione alla conoscenza e all'autoconoscenza dei corpi, in un'ottica spesso estremistica: *The Devil in Miss Jones* (Damiano 1972) è la cronaca della scoperta del corpo, proprio e altrui, da parte di una zitella vergine; *Sensations* (Braun 1975) dettaglia l'educazione al sesso radicale di una giovanotta che all'apice del godimento scompare davanti agli occhi dei suoi partner, sostanzialmente "consumata" (uno dei momenti "oscuri" di cui sopra); *Eva et l'amour* (Jacques Orth 1976) racconta degli incontri sempre più audaci di una giovane *au pair*, compreso un passaggio "al cetriolo" per le grinfie di Sylvia Bourdon, educatrice per vocazione; in *Je suis á prendre* (Leroi 1977) la dolce Brigitte Lahaie interpreta una moglie che il marito istruisce a suon di droga e orge; e così via. Il procedimento è ovviamente basato sull'*escalation* (a ogni autore, comunque, le sue ossessioni...), come per mettere sempre più alla prova le possibilità stesse dei corpi e le loro capacità di sopportazione/estrinsecazione, in una prospettiva che è generalmente penetratoria: la conoscenza (e il godimento) sta nel penetrare e nell'essere penetrati, nel riconoscere gli anfratti per poi appropriarsene (o farsene appropriare), in una costante riaffermazione dei ruoli tradizionali.

L'insistenza sull'orgia, insieme allo scambismo il vero segno distintivo dei gloriosi anni Sessanta, ci porta però, proseguendo nella scoperta dei corpi e delle loro proprietà, in territori più ambigui. Qui ogni tanto si staglia all'orizzonte il "polimorfismo" alla Brown, o anche la batagliana "ebbrezza" sacra che conduce la "totalità dell'essere" verso "la perdita", ovvero verso la scomparsa dell'identità singola nell'estasi mistica. D'altro canto l'orgia – un finale obbligato per molti filmetti dei Settanta – spesso si configura come semplice scambismo pubblico, con uomini e donne che si palleggiano i partner, e corpi in genere levigati e professionali (vale a dire standardizzati), permettendo ovviamente solo incroci omo al femminile, ed evitando programmaticamente quell'intreccio indeterminato che dovrebbe sopprimere ruoli e funzioni tradizionali. Questa soluzione "anti-mistica" è andata, in relazione alla sempre più marcata normalizzazione dell'*hard*, sempre più accentuandosi. Applicata al porno, l'apertura baudrillardiana della *Trasparenza e il male* – con la considerazione della situazione "dopo l'orgia", quando "tutto è liberato, tutti i giochi sono fatti" – va letta di fatto come una progressiva "scomparsa" del *topos* orgiastico, forse la cifra migliore della vicinanza tra *hard* e rivoluzione sessuale. Restano tuttavia eccezioni significative. *Behind the Green Door* dei fratelli Mitchell (1972) culmina con una colossale orgia psichedelica di venticinque minuti: mentre sul palco la protagonista si "libera" su un trapezio, con più uomini, nel *parterre* si incrociano corpi di ogni genere (grassi e magri, belli e brutti, vecchi e giovani), suggerendo davvero una commistione "sacra" alla Bataille. Addirittura, i Mitchell filmano un rapporto omosessuale maschile. [I tempi cambiano: qualche anno fa, quando Paul Thomas, tra i più convinti *auteurs*

del porno contemporaneo, nel corso di un'orgia ha osato riprendere per non più di qualche secondo un *blow job* tutto al maschile nel suo *The Zone* è stato subissato dalle proteste dei fan, poco disposti a lasciar passare tali nefandezze nei "loro" film.] Altri recuperano l'istanza estatica dell'orgia sfruttando le possibilità compositive dello strumento cinema, ovvero "costruendo" l'intreccio mistico dei corpi in sede di montaggio: mentre gli estremisti prediligono ovviamente una forma "selvaggia" (il solito Braun di *Sensations*, il de Renzy di *Femmes de Sade*, *Baby Face* e *Pretty Peaches*, il Payet di *Clinique pour soins très spéciaux*, lo Evans di *Pandora's Mirror*), i mimetici scelgono una sorta di elegante geometria (il Tranbaree di *Les bas de soie noire* e di *Initiation d'une femme mariée*, il Pierson di *Confidences*, l'Aubin di *Accouplement pour voyeurs*, il Metzger di *Misty Beethoven*).

Sullo stesso registro – la valorizzazione, nell'intreccio dei corpi "liberati", dello "scarto", del *détournement* culturale – troviamo altri momenti epifanici, che sembrano sottrarsi ai modelli consolidati, anche a quelli "progressivi" della controcultura al maschile. Non mi riferisco all'estremo, che ha una sua codificazione (vedi più oltre), quanto ai sottili momenti di traforamento delle aspettative usuali così tipici di quegli anni. Le strategie possono essere molteplici: nell'*Apoteosi del sesso* i coniugi Kronhausen mettono in scena due nani, cogliendone la bellezza dei corpi e rifiutando qualsiasi tentazione morbosa (al contrario di ciò che avviene nei video specialistici attuali, in cui dei nani si sottolineano diversità e bruttura, in modo da accentuare il carattere sordido e abbrutente delle relazioni tra loro e i "normali"); in *Les petites filles* (1977) Leroi non si limita a un protagonista inusuale – quarantenne, stempiato, un po'

panciuto – ma alla fine lo accoppia con la sua signora, stesso stile, in un bollente incontro tra “brutti” vissuti come “belli”; Jonas Middleton conclude il suo elegante *Through the Looking Glass* (1976) con un allucinante viaggio nella follia – un mondo deformato, alla Munch, oltre lo specchio della sua Alice – in cui i corpi nel sesso sembrano contorcersi e smembrarsi. Probabilmente il *détournement* oggi più vistoso, e, come abbiamo visto, anche quello più “tabù”, è l’improvvisa comparsa in un film etero della penetrazione “anomala” per eccellenza, quella maschio su maschio: in *The Story of Joanna* (Damiano 1975) si resta di sasso (oggi forse più di allora) di fronte all’improvviso *blow job* del maggiordomo (Zebedy Colt) al suo padrone (Jamie Gillis) (certo, il pornologo sa che il primo è omosessuale dichiarato, il secondo bisex dichiarato...); in *Eva et l’amour* uno dei protagonisti scopre la moglie con un ragazzino e si vendica *su di lui* (alla lettera); in un *loop* danese fine Settanta/inizio Ottanta di produzione Color Climax, intitolato *Dirty Cleaner* (*Danish Hardcore n. 130*), un normalissimo (in apparenza) trio etero (2u, 1d) si trasforma all’improvviso in un *combo* pansessuale, con effetti decisamente spiazzanti.

Se il lavoro intorno al corpo presta al porno controculturale l’aria della provocazione pagana, l’equiparazione della liberazione sessuale con un’adeguata terapia per la nevrosi sembra trasformarlo in uno di quei manuali sull’“arte e la scienza dell’amore” tanto in voga all’epoca. Sul piano narrativo, è forse il più ricorrente *topos* dell’epoca. Se danesi e svedesi mostrano in genere un atteggiamento rilassato, da commedia, la prendono con allegria e rifuggono da complicazioni psichiche (*I tyrens tegn* 1974, e *I løvens tegn* 1976, di Werner Hedmann, *Veck-anda i Stockholm* 1976, di Ann-Marie

Berglund, *Flossie* 1974, e *Molly* 1977, di Bert Torn), francesi e americani sono più problematici, con i secondi che sfiorano a volte la cupezza. In Francia del tema domina una versione modellata di fatto sulla più pura ideologia controculturale (ne diventa quasi una parodia): il marito "emancipato" si impegna in tutti i modi per "liberare" la moglie "inibita", incapace di soddisfare lui e se stessa. Lo schema dei ruoli è obbligato: lui liberato, lei da liberare. Decine, forse centinaia di film lo riprendono: in *Je suis à prendre* la moglie viene ripetutamente drogata per farla partecipare a orge di diverso genere; in *Le droit de cuissage* (Tranbaree 1979) il marito architetta seduzioni multiple per la consorte; in *La nymphomane perverse* (Pierson 1976) la spinge a esperienze sempre più estreme; *Initiation d'une femme mariée* (Tranbaree 1983), titolo esplicativo, è l'apoteosi del modello. Qualche leggera variante: in *Indécences 1930* (Kiköine 1977) la giovane contessa viene educata da un violento popolano (con divertenti riflessi di scontro sociale); in *Les bas de soie noire* (Tranbaree 1981) il processo d'iniziazione della giovane, tutt'altro che refrattaria, avviene in un luogo specializzato; in *Prends-moi de force* (Jean-Marie Pallardy 1978) il ruolo del "formatore" è assunto da un serial killer. Talvolta è la donna a prendere l'iniziativa, ma in quel caso il compagno è sempre consenziente (*Couple cherche esclave sexuel*, Aubin 1978, *La rabatteuse*, Tranbaree 1977). In *Les petites filles* Leroi si prende qualche libertà ulteriore; qui è il marito che si accorge di un altro mondo, più vero e godibile (appunto quello delle *petites filles* liberate), e la moglie si adegua (senza però passare per un processo "educativo").

Ciò che più conta, tutti questi film si chiudono su una nota positiva, di felicità raggiunta dopo il supera-

mento del trauma, con moglie e marito riuniti all'insegna di una liberazione congiunta. Alla convenzione si sottrae Lansac, i cui film, spesso costruiti con ambizioni metaporno, sono più critici. Il celebre *Jouissances* (1977), forse il suo lavoro più famoso, sembra all'avvio una vera e propria rivendicazione del godimento al femminile, con le tre protagoniste (interpretate dalle belle e fascinose Lahaie, Martine Grimaud e Véronique Maugarski) che rifiutano i loro autoritari ed egocentrici fidanzati, lasciano il lavoro e si danno a una bella vita di sperimentatrici e predatrici, finendo – la logica è economica – squillo di lusso. Arrestate, vengono salvate dai loro ex fidanzati, che però si trasformano in magnaccia e le riducono alla prostituzione in serie. L'epilogo è un po' triste, forse anche un po' maschilista. In *La femme objet* (1980) l'apologo è più chiaro, con un inventore ipersessuato (Richard Lémieuvre) che non riesce ad avere rapporti stabili con le donne e si costruisce allora una robotta ipersessuata come controparte (Marilyn Jess), che però si ribella e prende a controllarlo *con un telecomando*: una soluzione narrativa che parodizza l'immaginario maschile prevalente. In *Blue Ecstasy* (1976) assistiamo alla vera e propria eversione del modello pedagogista: il marito va in vacanza con l'amante, pur tentando di controllare la moglie per telefono; quest'ultima, trascurata, si diverte come può con vari amici; al ritorno del maschio di casa, lei gli dice *che è troppo stanca per lui*, lasciandolo con un palmo di naso!

Gli americani adottano lo schema del sesso terapeutico in grande stile, saldandolo, mi pare, proprio alla struttura linguistica di base dei loro lavori, con un'esaltazione allegra, solare e spensierata delle gioie della carne: è una delle eredità di un porno nato dal *loop*.

D'altro canto negli Stati Uniti, un paese sorto sulla base dell'*ethos* rigorista puritano (o, se si preferisce, sul costante tentativo di trascenderlo), la celebrazione del corpo pone problemi maggiori che non nella disinibita Danimarca o nel sofisticato ambiente sperimentalista francese. Ai dubbi e alle critiche di molti sessuologi, psicologi, filosofi e sociologi sul valore di una rivoluzione sessuale paganeggiante e sulle sue promesse che trascurano la dimensione "spirituale", fanno da controcanto i pornografi più ambiziosi e di alto profilo, capaci di riprodurre tali problemi nella struttura narrativa dei loro testi (cinematografici). È una contraddizione creativa: film che esaltano strutturalmente carne, corpo e liquidi organici vari si pongono in un contesto narrativo che tenta a volte la valorizzazione del rapporto di coppia, nel rifiuto di quella promiscuità che costituisce però il presupposto culturale dell'impresa stessa. L'immeritatamente poco noto *When a Woman Calls* (William Haddinston 1976) è esemplare: una coppia sposata in crisi (Jamie Gillis e Bree Anthony) si separa; lei resta a New York e lui va in California; il film dettaglia in parallelo le loro varie sperimentazioni; tornano infine insieme, dichiarando che l'amore e il matrimonio sono molto meglio del sesso libero. *Wet Rainbow* (Duddy Kane 1973) racconta delle tentazioni di un marito in crisi (Harry Reems) e di sua moglie (Georgina Spelvin), che in un ultimo tentativo disperato di tenersi il marito ne seduce l'amante: il terzetto si risolve nel rinsaldamento della coppia iniziale. Anche il celebre *The Opening of Misty Beethoven* (Metzger 1975), con la sua rilettura dello shawiano *Pigmalione* (Higgins/Jamie Gillis si propone di educare la passeggiatrice Liza/Constace Money alle arti sublimi della cortigianeria), ricalca lo stesso schema, anche se i due inna-

morati – in pieno utopismo *Sixties* – restano fedeli al paradigma della coppia aperta. Molti altri film replicano il modello, ma solo Gerard Damiano, con il suo approccio da cattolico colpevolizzato, è stato capace di virarlo al nero, riportandolo alle sue radici esistenzial-antropologiche. In *The Devil in Miss Jones* (1972) la protagonista paga la sua fede nella forza della carne, appena maturata, con il contrappasso eterno della negazione dell'orgasmo; *Portrait* (1974) dettaglia un apparente caso psichiatrico di ninfomania; in *The Story of Joanna* (1975) la contrapposizione tra sesso carnale e amore spirituale prende le cupe fattezze della negazione finale (o è invece affermazione?) del corpo nella morte (il protagonista, Gillis, vuol esser ucciso da chi lo ama); l'ultima vignetta di *Odissey* (1977) racconta il percorso verso il suicidio di una modella *hard* disgustata; *The Satisfiers of Alpha Blue* (1981) situa in un contesto fantascientifico (e metaporno) il dilemma, con il protagonista (Richard Bolla) stanco di sesso in tutte le salse, alla ricerca di "qualcosa di più"; *Night Hunger* (1985) è la storia di una famiglia che, nello spazio di tre generazioni, viene condotta alla rovina da un appetito sessuale strutturalmente insaziabile. Non è raro, nei film di Damiano, veder combinata l'*estasi* dei corpi con la loro *stasi* (nel senso di Galimberti).

Del resto, alcuni pornografi americani drammatizzano spesso la tensione tra forza del desiderio e spinta della carne da un lato e le convenzioni ma anche gli obblighi sociali dall'altro, sottraendosi, al caso, anche all'*happy end*. *V – The Hot One* (McCallum 1978), ennesimo *remake* del buñueliano *Belle de jour*, racconta della presa di coscienza della propria insopprimibile spinta verso l'autoabiezione da parte di una moglie borghese, che alla fine rinuncia al suo status precipitandosi – consapevol-

mente – negli abissi della prostituzione. *Sleepyhead* (Eric Andersson 1973) e *Angela, the Fireworks Woman* (Abe Snake 1975) delineano il contrasto tra religione cristiana e sessualità. Anthony Spinelli ha spesso elaborato il tema, con intensi ritratti di donna nell'età della rivoluzione sessuale, scissa tra desiderio da una parte e rispettabilità sociale dall'altra: una matura casalinga prende atto delle proprie tensioni masochiste (*The Seduction of Lyn Carter* 1974), con finale aperto; una giovane moglie viene sedotta dal figliastro e sceglie dolorosamente di rischiare con lui in un *ménage à trois* piuttosto che restare con il marito (*Portrait of Seduction* 1976); un'insegnante accetta sconsolata di non essere capace di stringere una relazione salda (*Easy* 1978); un'altra insegnante (stessa attrice, una delle migliori dell'epoca, Jesie St. James) si vede costretta da uno scandalo a lasciare città e lavoro (*Vista Valley PTA* 1981). In qualche caso il dilemma si risolve in una scelta di campo al femminile: in *Night Pleasure* (Howard Christian 1976) una donna indipendente rifiuta di lasciarsi coinvolgere in una relazione che implica la rinuncia al *free sex*; in *The Other Side of Julie* (Anthony Riverton 1978) il marito fedifrago viene ripagato dalla moglie "liberata" con la stessa moneta e confinato al ruolo di "cornuto"; la conclusione più crudele nei confronti dell'uomo predatore è data dai fratelli Mitchell, due noti "maschilisti", nel finale di *The Resurrection of Eve* (1973), dove la moglie, costretta a "sperimentare" dal consorte, acquista piena coscienza del valore terapeutico della promiscuità trascurando per un possente nero il marito, che lamentosamente le chiede di "tornare indietro". Non manca qualche brillante metafora: in *For the Love of Pleasure* (Ed Brown 1978) un ladruncolo (Gillis) viene ucciso e si ritrova in una sorta di paradiso controculturale, in cui un bellissimo angelo donna (Annette

Haven) soddisfa tutti i suoi appetiti "naturali" fino alla più completa sazietà; dopo orge interminabili, chiede una pausa, scoprendo con terrore che non è concessa e che di fatto lui si trova all'inferno, condannato a godere della carne per l'eternità; in *F* (Svetlana 1980) il protagonista, coinvolto in un'avventura (onirica) in una casa dove sono soddisfatti tutti i desideri, cerca disperatamente di uscirne (epifanica la scena in cui è rincorso da una vagina alta due metri!).

È questo il contesto in cui va letta la presenza dell'estremo che, negli anni Settanta, è fenomeno strutturalmente diverso da quello contemporaneo. Specializzato e settorializzato, con video destinati agli amanti dell'urofilia, del *geriatric sex*, dell'incesto, dello stupro, e così via, quest'ultimo pone la trasgressione esplicitamente *fuori*, la considera aberrazione ed eccezionalità dichiarata, confermando così la struttura del *dentro*, di una normalità cui si può concedere eccezioni solo a patto che non la mettano in discussione. L'obiettivo dell'estremo controculturale è opposto: la pratica inusuale è situata in un *continuum* con la (cosiddetta) norma, con il proposito di tenderla, travolgerla e infine annullarla. Il momento dell'estremo si configura così come epifania della liberazione, dimostrazione della possibilità, messa in scena dell'apertura. Si pensi al più celebre *act* censurato della storia del porno, ovvero il doppio *fisting* vaginale praticato da Nancy Hoffman a Eileen Welles in *Candy Stripers* (Bob Chinn 1978), la cui condanna da parte di un tribunale statale, agli inizi del 1980, condurrà l'intero *hard* americano a più miti consigli: ebbene, la scena è sostanzialmente priva di morbosità, è solare, ha l'aria di una sperimentazione, di un oltrepassamento del proibito con forte valenza terapeutica, di cui si rivendica la legittimità. Di fatto, l'e-

stremo degli anni Settanta tenta di annichilirsi in quanto estremo, di rinunciare al suo statuto eccezionale, di farsi norma, ampliando così l'ambito della legittimità e diminuendo, di converso, lo spazio dell'eccezionalità (e quindi della trasgressione), dando voce e forma alla concezione naturalistica del sesso sviluppato entro l'*ethos* controculturale, ma, è opportuno notarlo, consegnandosi nel contempo a "quell'autovirulenza febbricitante che conduce i sistemi a esplodere al di là dei propri limiti" (tanto per restare a Baudrillard).

La strategia è palese nel caso dell'incesto. Da Sigmund Freud a Claude Lévi-Strauss a René Girard, la psicoanalisi e l'antropologia hanno precisato il ruolo del tabù dell'incesto nell'edificazione della società, sia sul piano delle istituzioni sia sul piano dell'immaginario. Il padre della psicoanalisi ha fornito la versione più estremista del tema, sostenendo che la scomparsa del complesso edipico porta alla formazione del Super-io, vale a dire, scrive nel 1925, alla "rinuncia all'incesto" e all'"instaurazione della coscienza morale ed etica". La costruzione della civiltà così come la conosciamo (ovvero l'Occidente) dipende di fatto dalla rinuncia all'"ingordigia della libido infantile", che si esprime al massimo grado proprio nell'aspirazione all'incesto. Per le donne il percorso verso il Super-io è più complesso e produce una "morale" più debole: la donna ha "minor senso di giustizia dell'uomo, minore inclinazione a sottomettersi alle grandi necessità della vita", "troppo spesso si lascia guidare nelle sue decisioni da sentimenti di tenerezza o di ostilità". Seguendo da presso il rovesciamento del modello freudiano operato dai teorici della liberazione sessuale, con la rivalutazione programmatica proprio di quell'esplosione libidica il cui imbrigliamento secondo Freud produce stato e famiglia bor-

ghese, i pornografi celebrano nell'incesto la forza superiore del desiderio contro le convenzioni sociali, la dissoluzione della famiglia autoritaria, il ruolo della donna come eversore dell'universo maschile ordinato e produttivo. A volte la prospettiva è terapeutica, con il miglioramento della vita sessuale dei suoi partecipanti: tipici i film dell'americano Kirdy Stevens (la serie *Taboo*, *Playing with Fire* 1983, *The Animal in Me* 1985). In altri casi l'incesto distrugge con ferocia la famiglia borghese, con gli americani a prediligere il lato drammatico (*Taboo American Style* di Henri Pachard 1985, *Manhattan Mistress* di Joe Davian 1981, *Neon Nights* di Cecil Howard 1981, i già citati *Portrait of Seduction* e *Vista Valley* PTA) e i francesi quello satirico (*Petites mouilleuses pour gros calibres* di Pierre Unia 1983).

È soprattutto dal contesto dei *loops* che emerge la dimensione dissacrante dell'estremo, ma più su un piano visuale che su un piano concettuale: è la possibilità di *far vedere* ciò che sinora non si è mai potuto vedere che suscita gusto ed entusiasmo. È questa la prospettiva di Braun nei suoi celebri filmini danesi e olandesi. Nel citato *Hooked!* Claudine Beccarie viene bloccata davanti con un uncino di ferro (presente anche in *Sensations*) e violentata da dietro. La preoccupazione centrale è quella propriamente iconografica: la possibilità di dare forma a una fantasia estrema. In questo senso va letta la progressiva radicalizzazione dei *loops* danesi e newyorchesi: Linda Lovelace, per esempio, passa in un batter d'occhio dalla *deep throat* al *pissing* alla bestialità (vedi il successivo capitolo 5). Tina Russell, tornata a New York a metà 1972 dopo un soggiorno in Sud America, rifiuta di fare filmini perché scopre che l'avvento dei lungometraggi spinge "i tipi dei *loops* a cercare di superarli con sesso più selvaggio e bizzarro.

[...] Per me fare l'amore non ha nulla a che fare con un manico di frusta infilato nella fica [...]. Tutti e tre i tizi per i quali abbiamo girato [in passato] dei *loops* ci hanno chiesto se conoscevamo una ragazza con un cane e sono sicura che prima o poi, se non l'hanno già fatto, chiederanno una ragazza con un cavallo".

È proprio entrando sul terreno (minato) della violenza che il porno controculturale mette alla prova sino in fondo le sue pretese idealistiche e pedagogiste, in un registro in cui tutte le sue ambiguità sono accentuate e in cui si propone nella sua forma più contraddittoria, presentandosi, sul tema del sostrato selvaggio, sanguinario e maledetto della natura (umana), contemporaneamente come critico e come militante. Il dispositivo narrativo incentrato sulla violenza politica definitiva (cioè quella sessuale) oscilla tra giocosa interpretazione pedagogica e condanna umanitaria (vedi il successivo capitolo 8 per una discussione più approfondita della questione), mentre la messa in scena – elemento decisamente sovradeterminante – rimanda a un'interpretazione della relazione sessuale in cui la violenza è prodotta da una gerarchia "naturale" uomo/donna. L'idealismo dei pornografi, inteso come progetto di liberazione da una morale obsoleta e raggiungimento di una condizione utopica "naturale", si arena su un dilemma difficilmente risolvibile: se la valorizzazione "progressista" delle pratiche penetrative estreme, dell'incesto, dell'urofilia, della coprofagia, dello stesso sadomasochismo ecc., è basata su un consenso "felice" e "trasgressivo" tra le parti in causa e può quindi essere *mostrata*, la violenza si sottrae per definizione da tale consenso, ponendo il problema della legittimità della sua messa in scena e sgusciando, per così dire, dal paradigma controculturale.

L'uscita è per certi versi traumatica. Il "tradimento" della rivoluzione sessuale nella sua forma di vulgata è relativo; anzi, dal punto di vista della vulgata la violenza può rientrare in una visione comunque emancipatrice, con il franco riconoscimento della "naturalezza" della volontà di sottomissione della donna. Il problema si rivela di fatto una chiave di lettura rilevante per l'evoluzione stessa del porno di massa: se i primi anni Ottanta segnano – soprattutto in USA – la prevalenza del *crossover*, che implica il disinnesco del tema violenza tramite un atteggiamento "politicamente corretto" *ante litteram*, la vittoria nei primi anni Novanta di una produzione video caratterizzata da una cifra stilistica complessivamente violenta e sopraffatrice, dal punto di vista della messa in scena stessa della relazione sessuale *tout court*, di fatto si rivela una precisa risoluzione di quel problema deontologico posto tra fine anni Settanta e inizio Ottanta. Segnando non solo la completa estenuazione del paradigma controculturale, ma anche il tramonto, nell'*hard*, delle aspirazioni egualitarie e pedagogiste.

3

Il porno innocente: Lolita a luci rosse

1. Libertini e libertari

"Un'azzurra onda marina si gonfiò sotto il mio cuore, e su una stuoia immersa in una polla di sole, seminuda, sdraiata, e poi in ginocchio, e poi voltata sulle ginocchia, ecco la mia innamorata della Costa azzurra che mi squadrava al di sopra degli occhiali scuri. Era la stessa bambina – le stesse spalle fragili e sfumate, la stessa schiena nuda, serica e flessuosa, gli stessi occhi castani. [...] Rividi il suo adorabile addome rientrante, dove la mia bocca, diretta a sud, aveva brevemente indugiato; e quei fianchi puerili sui quali avevo baciato l'impronta merlata dell'elastico dei calzoncini." I fremiti di Humbert Humbert – il protagonista del nabokoviano *Lolita* – sono una buona esemplificazione di quella fascinazione per l'innocenza adolescente che percorre, più o meno turbata dal senso di colpa, l'arte e la letteratura d'Occidente. Il confronto con l'argomento offre ovviamente poderose potenzialità espressive: implica la discussione di temi centrali nella cultura della modernità, come il rapporto tra autorità patriarcale e famiglia, la funzione dei ruoli sessuali (e della subordinazione tra di loro) e più in generale l'ordinamento

gerarchico della società. Non a caso, tra metà Seicento e primo Ottocento la letteratura libertina ne ha offerto una caratterizzazione in chiave di *liberazione*: attraverso la violazione del tabù del rapporto sessuale con l'adolescente si attua la negazione delle coordinate socioculturali consolidate, producendo individui più autonomi e spregiudicati (si pensi, per esempio, alle "vittime" di Sade, che, se sopravvivono alla "lezione", si avviano anch'esse sulla strada del libertinaggio repubblicano). Ma questo è solo uno degli aspetti della questione. Anche se il romanzo di Nabokov ha un'impostazione tutt'altro che libertina (i suoi protagonisti sono *imprigionati* più che *liberati* dalla loro trasgressione), uno dei suoi primi e più feroci critici ne ha così messo in luce gli elementi che probabilmente esercitano l'impatto maggiore sull'immaginario: "Si tratta senza dubbio del libro più sozzo che abbia mai letto. Pura pornografia sfrenata. Il personaggio principale [del libro] è un pervertito che si appassiona a corrompere quelle che lui chiama 'ninfette'. Queste, spiega, sono le bambine dagli undici ai quattordici anni. L'intero libro è dedicato a una descrizione esaustiva, disinibita e disgustosa dei suoi obiettivi e dei suoi successi".

In altri termini, alla retorica della *liberazione dei giovani* fa da controcanto l'occultamento della *violenza sui giovani*, che trova conferme concrete nella cronaca e si riflette in una diffusa sensazione di incertezza sulla sicurezza e il benessere dei minorenni. Il porno ha ovviamente letto il tema sotto il profilo della *liberazione*, adottando di fatto l'ottica pedofila, ma trovandosi contemporaneamente costretto a dissociarsi da qualsiasi intenzione apologetica. Di conseguenza ha proposto la scena pedofila all'interno di un intreccio di strategie rappresentative tese da un lato a smontare ogni possi-

bile ambiguità di lettura della "maladolescenza" in chiave di fiancheggiamento criminale, e dall'altro a riproporre, in un modo o nell'altro, i *frissons* di Humbert Humbert senza assumersi troppe responsabilità nei confronti della crescita esponenziale dei timori riguardanti il coinvolgimento nel porno dei minorenni. Gli esiti sono alquanto curiosi e portano, per dirla con Gérard Lenne, che ha trattato l'argomento nel recente *Le Cinéma* X, a una "pedofilia molto innocente".

Il tema della "lolita" non è certo estraneo al cinema degli anni Cinquanta, ancor prima della pubblicazione del romanzo di Nabokov. Non penso tanto alle forme di incoraggiamento voyeuristico implicite in tanti musical (e qualche volta anche in film di altri generi), ma a una precisa valorizzazione del *sex appeal* adolescenziale. Un elemento già presente e sottolineato nel mondo extrahollywoodiano del *sexploitation*, con decine di film su fanciulle traviate dalla droga e dall'alcool, nonché con il celebre *Child Bride* del 1939, in cui la "sposa bambina" interpretata dalla tredicenne Shirley Miles nuota nuda in uno stagno. A metà degli anni Cinquanta i francesi propongono al mondo il fenomeno Bardot. Negli USA Elia Kazan gira un provocatorio *Baby Doll*, con una giovane Carroll Baker a interpretare (quasi parodisticamente) un'ancora più giovane e sensualissima ragazzina sudista. Si afferma il genere adolescen-delinquenziale. Sandra Dee viene deputata alla rappresentazione di una sensualità giovanile ma tranquilla. Francesi e italiani, invece, non si fanno certo pregare nel "mostrare" giovani adolescenti (femmine, ovviamente) in azione, mentre alcuni registi scandinavi (penso in particolare a Vilgot Sjoman) si spingono sino a illustrare rapporti sessuali tra giovanissimi. Nel 1962 Stanley Kubrick propone una provocante Sue Lyon nelle vesti

di *Lolita* (alzandone però l'età a quindici anni); nello stesso anno, e certo non casualmente, Ed Wood riscrive *Child Bride* come *Shotgun Wedding*, per la regia di Boris Petroff.

Negli anni successivi, contraddistinti dall'avvento della controcultura, della rivoluzione sessuale e della centralità studentesca, il cinema non può che celebrare con convinzione la liberazione anche sessuale dei giovani. Ma è nel decennio successivo che questa prende forma molto più provocatoria e problematica. Probabilmente, per quanto riguarda la "maladolescenza", è proprio l'Italia il terreno più fecondo. Oltre, appunto, al film del 1977 di Pier Giuseppe Murgia *Maladolescenza* (che allinea, nude e, nella *fiction* cinematografica, sessualmente attive, le dodicenni Eva Jonesco e Lara Wendel), si possono citare altri film oggi quasi improiettabili: *La seduzione* (Fernando Di Leo 1973), *Le farò da padre* (Alberto Lattuada 1974), *Appassionata* (Gian Luigi Calderone 1974), *Storie di vita e malavita* (Carlo Lizzani 1976), *Oedipus Orca* (Eriprando Visconti 1976), *Porci con le ali* (Paolo Pietrangeli 1977), *Avere vent'anni* (ancora Di Leo 1978). Tutti costruiti su un'ambiguità di fondo: da un lato tentano di esplorare la sessualità giovanile, di spiegarla dandole contorni psicologici e psicoanalitici, di illustrarne le nuove componenti sociologiche, dall'altro mettono in scena, senza tante remore, diciamo quasi apertamente, quegli stessi elementi loliteschi che suscitano le potenti reazioni di Humbert Humbert. Un'ambiguità assolutamente vincente: dal punto di vista della capacità di smuovere l'immaginario erotico – tenendo conto dell'elaborazione precipuamente individuale degli elementi che lo compongono – poche scene cinematografiche (o videografiche) possono a mio parere competere con la seduzione sul divano di

Maurice Ronet a opera di Jenny Tamburi (*La seduzione*), con il primo appassionato incontro tra Luigi Proietti e Terese Ann Savoy (*Le farò da padre*), con Gabriele Ferzetti che sussurra a una finta addormentata Eleonora Giorgi, sulla poltrona del dentista, di non averla anestetizzata (*Appassionata*)... Insomma, una pedofilia non esattamente "innocente".

D'altro canto, gli anni Sessanta culminano con l'avvento del porno di massa. Nel corso del processo culturale e legale della sua affermazione, la preoccupazione per i minori, sia come fruitori sia come attori, sale a livelli quasi isterici; la necessità della loro protezione è uno dei fili conduttori delle continue richieste di censura e controllo nella diffusione dei materiali a luce rossa. Ben presto si sviluppa un mercato criminale clandestino, che sembra a tutt'oggi fiorente, soprattutto in rete. L'esperienza centrale per comprendere lo sviluppo del tema della "lolita" nel mercato del porno, legale e illegale, è però quella danese. Solo nel 1980 il paese adotta una legislazione precisa sul tema dell'*hard* minorile, che ne punisce cioè la realizzazione. Nei primi anni Settanta si sviluppa così un fiorente mercato di riviste di *child porn*: *Bambina Sex* (la prima, del 1971, con ventimila copie di tiratura), *Children Love*, *Incestuous Love*, *Nymph Lovers* ecc. Sono riviste che vengono realizzate, raccontano i responsabili, con l'invio di foto e altro da parte di lettori ed entusiasti vari (la maggior parte dei quali, si vocifera nell'ambiente, risiede in Canada e USA). La Rodox si spinge oltre, producendo la serie *Lolita*, composta da *loops* di dieci minuti. Nel contempo anche in Olanda nasce una rivista intitolata *Lolita*, passata presto anch'essa al mercato cinematografico. Secondo Marco Salotti (*Lo schermo impuro*), in questi film "fanciulle dai biondi codini e dai fianchi acerbi abban-

donano le scarpette rosse e la coda da sirena delle favole di Andersen per orgasmi di coppia, multipli, e polimorfi. Sembrano molto contente e 'liberate' da quell'immaginario morbosetto e masochistico in cui le favole di Andersen le aveva recluse". Rupert James, uno dei portavoce della Rodox, ha ammesso il coinvolgimento della sua azienda (soprattutto per la rivista *Children Love*): "Siamo partiti più o meno nel 1974 e tutto è finito nel 1978", ha dichiarato, "l'idea di partenza era che lo stavano facendo tutti gli altri e, in ogni caso, si supponeva che il nostro fosse un genere di sesso minorile più dolce e affezionato, senza stupri o brutalità". Secondo James l'uscita dal mercato della Rodox nel 1978 è dovuta a una riflessione sulla possibilità di aver assunto, accettando i contributi dei lettori, un ruolo di "incoraggiamento commerciale verso l'abuso dei bambini". Ciò che invece succede davvero è che il tema dello sfruttamento dei minorenni nella pornografia diventa centrale soprattutto negli Stati Uniti (in quel momento il principale mercato per l'esportazione danese); nel 1977 il senato americano approva infatti il Sexual Exploitation of Minors Act, usando come punto di riferimento le riviste danesi sequestrate negli USA; di conseguenza, minacciati di ritorsioni da ogni dove, i pornografi di Copenaghen rinunciano a una fetta di mercato comunque marginale. La tradizione nordica è però sopravvissuta sino a oggi. Anzi, alcune delle loro serie più famose, per esempio l'olandese *Seventeen* e la tedesca *Teeny Exzess*, hanno avuto una funzione non da poco nella rinascita del tema della lolita a metà anni Novanta (vedi il successivo paragrafo 4).

Gli eventi danesi illustrano molto bene lo sfondo, politicamente pericoloso e culturalmente problematico, entro cui si situa la rappresentazione pornografica

legale della "maladolescenza". Di fatto, negli anni Settanta si costruisce nell'immaginario occidentale un collegamento tra i fenomeni di malessere più generali che riguardano i minorenni – fuga da casa, prostituzione, droga, criminalità – e la partecipazione più o meno volontaria a produzioni pornografiche. È proprio la potenza di queste immagini e la gravità di queste situazioni a obliterare la differenza tra *hard* legale e *hard* clandestino, coinvolgendo spesso l'industria a luci rosse nella condanna di pedofili e torturatori vari, compresi quelli che filmano le loro imprese (ma che possono commercializzarle solo per vie illegali). Del resto, le cifre del disagio minorile, a volte enormi (nel caso di fuga da casa, per esempio), spesso si confondono con quelle del *child porn*, che sembrano di fatto poco esigue. Se in alcuni casi di pedofilia criminale il collegamento con la pornografia è risibile (il fatto che Marc Dotroux filmasse le sue vittime non significa certo che stesse producendo per la commercializzazione), altre grandiose "scoperte" di associazioni di pornofili dediti alla corruzione dei giovani si rivelano poi colossali bufale: nel 1993 negli Stati Uniti la cosiddetta Operation Longarm, conclusasi con l'arresto di quaranta persone, viene molto pubblicizzata. Passa poi sotto silenzio la notizia che trentotto dei quaranta "malfattori" sono accusati semplicemente di essersi scambiati scannerizzazioni della vecchia rivista olandese *Lolita*...

2. *Vergini e ninfette*

I problemi relativi alla rappresentazione *hard* della "maladolescenza" hanno come teatro principale l'altra pornografia nazionale nata dai *loops* (e quindi strutturalmente "estrema"), quella statunitense. Alla

fine degli anni Sessanta la California diventa uno dei più importanti centri di produzione dell'*hard*. Qui si affollano giovani attori e attrici che sperano di sfondare a Hollywood e altrettanto giovani hippy, che diventano i primi protagonisti di *beavers* e *split beavers*. Una delle *performers* presenti all'orgia finale di *Behind the Green Door*, intervistata da William Rotsler, ammette infatti di aver cominciato a sedici anni con uno *split beaver*. Più che a Los Angeles, stretta in una morsa di ferro da una polizia decisa a impedire la diffusione dell'*hard*, è a San Francisco che il porno prende davvero piede nei primissimi anni Settanta, complice un'atmosfera di radicale libertà sessuale. Qui vengono prodotti una serie di film improntati alla versione *libertina* del tema dell'iniziazione al sesso degli adolescenti: *My Little Sister*, *Teenage Fantasies*, *Virgin Hostage*, *High School Fantasies*, *School Girl*, *Teenage Lovers*, *Teenage Sex Kittens*, *Little Girls Get Ahead*, *Baby Sister*, *Virgin Rape*. Due titoli spiccano: *Mona the Virgin Nymph*, prodotto da Mike Osco e diretto dal duo Howard Ziehm/Mike Light, probabilmente tra i primi lungometraggi *hard* in assoluto (e l'argomento scelto è significativo); e *Little Sisters*, diretto da Alex de Renzy, una fiaba con poco *hard*, ma dichiaratamente dedita al sesso minorile (e infatti è oggi pressoché invisibile). Questi film illustrano la principale strategia *hard* nella messa in scena della lolita: l'evento *clou* – cioè il sesso praticato da parte dei minorenni (o degli appena maggiorenni) – viene interpretato in genere come sano e liberatorio; affranca gli istinti dalle convenzioni sociali; e, secondo le indicazioni di Wilhem Reich (vedi il precedente capitolo 2), concede ai giovani un diritto al godimento pervicacemente negato dal mondo degli adulti. Insomma, una celebrazione dell'innocenza, che

costituisce strutturalmente, e contemporaneamente, l'*innocenza dei pornografi stessi*.

I registi di San Francisco possono contare su un gruppo di attori e attrici abbastanza affiatati, tutti maggiorenni (con qualche dubbio qua e là). Soprattutto le ragazze, giovani e disinibite, alcune addirittura veterane dell'epoca dei *loops*, sono in grado di rappresentare con disinvoltura i turbamenti adolescenziali: Sue Moreland, Sandy Dempsey, Clair Dia, Suzanne Fields, Rene Bond, Cyndee Summers. Alcune avrebbero continuato la carriera nel porno: Clair Dia interpreta con buoni esiti qualche film rilevante (*Three A.M.*, *Desires within Young Girls*) e dirige poi due buoni film, l'apprezzato *Health SPA* (1978) e *Screwples* (1980); negli anni Settanta René Bond è protagonista di decine di film a basso costo; Cyndee Summers giunge al decennio successivo con qualche *performance* al di sopra della media (la moglie "incestuosa" di *Taboo IV*); Suzanne Fields può vantare la pretesa migliore alla fama, non tanto per qualche sua buona prova *hard* (*The Other Side of Julie*), quanto per il ruolo *soft* di Dale Ardor nel *Flesh Gordon* (1973) del duo Osco/Ziehm. Anche se l'enfasi va sulle figure femminili, non manca l'attenzione per il sesso opposto: ricordo in particolare una sequenza, oggi a dir poco scioccante, di *Barbie's Fantasies* (diretto da Claude Goddard nel 1974), in cui la protagonista, ella stessa poco più che adolescente, seduce un ragazzino che non è mai inquadrato in viso, ma il cui corpo mostra tratti decisamente *minor*. Comunque, le sentenze della Corte Suprema note collettivamente come *Miller v. California* (1973), che delegano alle comunità e ai loro standard il controllo sui materiali osceni, riducono i pornografi di San Francisco a più miti consigli in materia di rappresentazione di sesso minorile.

Tuttavia, il tema ha potenzialità espressive troppo marcate e suggestive perché vi si rinunci con facilità. Tra la metà degli anni Settanta e la prima metà degli Ottanta la tentazione della "maladolescenza" prende quindi l'aspetto di un preciso sottogenere, ripreso anch'esso dalla tradizione libertina: quello dell'*educazione della vergine*. Il mutamento di strategia è evidente: l'enfasi viene spostata dalla questione dell'età a quella dello stadio della maturità sessuale, conservando da un lato le suggestive iconografie associate al tema della "minorenne" (la lolita provocante, i primi turbamenti ecc.), e adottando dall'altro una tattica narrativa slegata dalle sfumature più "pericolose" del tema. A volte la miccia è disinnescata da un *casting* poco coraggioso: affidare il ruolo della "lolita" ad attrici che hanno superato da un pezzo la fase adolescenziale produce a volte effetti involontariamente ma potentemente comici.

A parte qualche interpretazione di Tom Byron, uno dei pochi attori *hard* in grado di impersonare con convinzione il ruolo del vergine (per esempio in *Private Teacher* e *Sister Dearest*) e qualche altro film della serie *Taboo* (i primi cinque diretti da Kirdy Stevens), l'enfasi cade comunque – e come avrebbe potuto essere altrimenti? – sui personaggi femminili. Alcune attrici hanno lasciato un segno sul sottogenere, con interpretazioni convinte e sensuali, che spesso – indipendentemente dall'età reale delle protagoniste – mescolano con sapienza innocenza virginale e l'istintivo *savoir faire* erotico associato alla figura della lolita: la poco nota Virginia Winter, capace di sottolineare con arguzia l'amoralità del suo personaggio in *The Liberation of Honeydoll Jones* (Carlos Tobalina 1977); Tawny Pearl, provocatrice e maliziosa in *Sexual Heights* (Tobalina 1980); Karen Summer, che interpreta una *teen* tormentata in *The*

Animal in Me, spigliata in *Playing with Fire* e volitiva in *Taboo IV* (tutti diretti da Kirdy Stevens); Dorothy Le-May, che propone una *minor* pronta a ogni sperimentazione in *Taboo II* (ancora Stevens 1982); Becky Savage, cinica e crudele in *Too much too soon* (Vinnie Rossi 1983); Hillary Summers, deliziosamente romantica in *Justine* (diretto da Robert Walters, ovvero la veterana del *sexploitation* Roberta Findlay, nel 1980); Tracy Adams (da non confondere con la più celebre pornostar dei tardi anni Ottanta), interprete nel 1980 di un *Bella* (diretto da un certo Alexander Kubelka) che è forse il miglior esempio drammatico del sottogenere. Beth Anna e Desiree Cousteau hanno invece colto il lato *slapstick* e parodistico del tema “lolita”, dirette da due maestri come Chuck Vincent (*Dirty Lilly* 1978) e Alex de Renzy (*Pretty Peaches* 1978); mentre Sharon Kane rende in modo drammaticamente efficace il nesso violenza/senso di colpa in *Vista Valley PTA*. Non sono mancati rilevanti film corali. Tra i più efferati (e oggi particolarmente imbarazzanti in America), segnalo due film “scolastici” con un casting decisamente audace (molte interpreti sembrano *davvero* minorenni): *Little Girls Blue* (1978) di Joanna Wilson (ovvero Jack Williams) e *The Good Girls of Godiva High* (1979) di Jim Clark (il regista del più noto *Debbie Does Dallas*). Il genere ha comunque una sua reginetta, la bellissima Lysa Thatcher (diventata moglie di Artie Mitchell dopo l'omicidio, da parte di quest'ultimo, del fratello Jim), dotata di un fisico pieno e maturo, con un viso innocente e pulito ma al contempo malizioso e ammiccante. L'attrice sembra semplicemente destinata al ruolo, audace in *Georgia Peach*, romantica in *American Pie*, capricciosa in *On White Satin*. Alcune sue interpretazioni costituiscono rappresentazioni per così dire

finali dell'iconografia della "lolita": in una velocissima vignetta di *High School Memories* (Anthony Spinelli e Godfrey Daniels 1981) è una deliziosa *cheerleader*, con orsacchiotto di peluche in mano, romanticamente sedotta nel retro di un autobus da uno dei *machos* della squadra; nell'allegorico *For the Love of Pleasure* è la quintessenza della ninfetta, vestita da collegiale e offerta in dono al "dannato" Jamie Gillis; in *Neon Nights* di Cecil Howard (1981), la sua migliore prova drammatica, è una adolescente tentata dal patrigno che abbandona la campagna rifugiandosi nella grande città, dove affronta, in un crescendo onirico e psichedelico, i fantasmi della propria sensualità, trasformandosi in una cupa mangiatrice d'uomini.

3. Varianti europee

Sui temi loliteschi i pornografi francesi si discostano dai colleghi americani con una certa decisione. L'*hard* d'oltralpe non viene dall'esperienza estrema dei *loops*, ma dai lidi sofisticati del *soft* politico. Da un lato rifugge dalle drammatizzazioni del tema della maladolescenza, restando costantemente su un registro scherzoso e parodistico e svincolandosi così dalle implicazioni più pericolose, dall'altro approfitta a piene mani dell'iconografia – ma della sola iconografia – della lolita, abbondando in treccine, calzettoni bianchi, divise scolastiche, lecca lecca, e affini. L'approccio generale è un po' grottesco, anche perché non ci si perita ad affidare ruoli di adolescente a *performers* che hanno passato da un pezzo i vent'anni, esasperando lo stacco e proponendo una versione per così dire eccessivamente matura e disinvolta del turbamento giovanile, superando così a bomba la questione dell'"innocenza" (sia quella dei minori sia

quella dei pornografi). Insomma, se il porno americano ammette in qualche modo, sia pure nella modalità obliqua di una messa in scena "innocentista", che un "problema" esiste, in Francia si sarebbe più che felici di ignorarlo. In questo senso vanno lette le *performances*, qualcuna anche di rilievo, di Nicole Segaud in *Sinnliche Sehnsucht* (Caputo 1980), di Christine Schwarz in *Le bas de soie noire*, di Cathy Stewart in *Les petites filles*, di Barbara Moose nel film tedesco *Ekstasen, Mädchen und Millionen* (probabilmente Heiko Hagerman 1980).

L'atteggiamento volutamente dis-impegnato del cinema francese è evidenziato anche dalla predilezione per il genere collegiale, tutto incentrato sulla possibilità di speziare il contesto giovanile con qualche spruzzatina sadomaso (*bonding*, sculacciate e bacchettate): *Trois licéennes en chaleur*, *Le pensionnat des petites salopes*, *Sechs Schwedinnen im Pensionat*, *Les collégiennes*, *Les petites pensionnaires impudiques*, *Les mademoiselles de pensionnat* ecc. Gli esiti migliori, che si staccano dai prodotti più convenzionali per una più obliqua messa in scena dell'iconografia minorile, mi sembrano quelli di Leroi (*Pension de fesses nues* 1980), Kiköine (*Internatsgeheimnisse junger Mädchen* 1981) e soprattutto Lansac, con il suo sontuoso canto del cigno (*Les petites écolières* 1980). Non che i francesi evitino del tutto i "turbamenti" alla Humbert Humbert, che ogni tanto emergono in momenti e figure epifaniche, fissando nella mente e nell'occhio immagini e contesti più consoni alle "sozzerie" di Nabokov: la Charlotte di Leroi (*Charlotte, mouille sa culotte* 1980), interpretata da Julia Perrin, volto da ragazzina incorniciato da provocanti treccine, presa a masturbarsi di fronte a vecchi filmini in bianco e nero; la Lorrain (Ghislaine Plat) di Pierre Unia (*Petites mouilleuses*

pour gros calibres), maliziosa seduttrice di mamma e papà; l'ingenua Eve (Eva Anderson) di Orth, che sbarra gli occhioni di fronte a proposte che si fanno sempre più oscene (*Eve et l'amour*); la Samantha (Cathy Stewart) di Kiköine (*Initiation au collège* 1979), sedotta con l'amica da due poliziotti in vena di perquisizioni.

Solo qualche film tocca davvero i lati problematici della messa in scena a luci rosse della lolita, confrontandosi in qualche modo con la questione dell'innocenza: in *Les milles et une perversions de Félicia* (1975) Max Pecas propone un intenso ritratto di adolescente turbata (interpretata dalla brava Beatrice Harnois), spinta all'incesto e alla ninfomania da traumi infantili; in *Maison de plaisir* (1980) Kiköine racconta della giovane Laure (Sandrine Pernelle) che fugge da casa perché ha scoperto la madre con il suo fidanzatino e si rifugia in un bordello autogestito da donne; in *Ma mère me prostitue* (1982) Leroi accenna addirittura alla *violenza* sui giovani. Tocca al più cinico Michel Ricaud mettere in scena senza mezzi termini – ovvero con una franchezza *exploitativa* che sfiora l'ammissione di colpa – i *frissons* nabokoviani almeno tre volte, sempre però in relazione a turbe nate nella sfera familiare: in *La séduction sensuelle* (1983) la sua adolescente assiste a un rapporto tra i genitori, e si lascia quindi sedurre dal fidanzato e dai suoi amici, per finire poi incinta e sposata; in *Liaisons coupables* (1987, targato VMD) la giovane sposa, delusa dal marito quasi impotente, si fa consolare da fratello, padre e zii; in *Elle préfère les vieux* (1990, VMD) la sua lolita – interpretata da Charlotte Stéphie, fisicamente la più credibile adolescente francese di tutti i tempi dopo la Harnois – si tuffa nell'abiezione perché sua madre fa il mestiere più antico del mondo.

Il più generale atteggiamento neutralizzatore dei francesi emerge anche nel passaggio di consegne tra le *performers* che meglio rappresentano la ninfetta. Nel 1975 la palma spetta sicuramente alla giovanissima Harnois, che interpreta solo una manciata di *hard*, ma conferisce al ruolo una pesante patina nevrotica: di *Félicia* si è detto; in *Le sexe qui parle* ha il compito di illustrare, con un bel *flashback*, le origini adolescenziali dei problemi psichici della protagonista; ma è soprattutto la Manon di *Les deux gouines* di José Bénazéraf (molto somigliante ai coevi film italiani sulla "maladolescenza") che le dà l'occasione di mettere in scena un prepotente complesso di Elettra, con scene sostitutive d'incesto e una memorabile autodeflorazione con il naso di un Pinocchio di legno mentre invoca il nome del padre. Negli anni successivi si segnalano nel ruolo le leggermente più anziane Perrin, Stewart, Schwarz, Marianne Aubert e altre ancora, all'insegna di una più tranquilla e convinta partecipazione minorile. Ma il culmine della normalizzazione lo si raggiunge con Marilyn Jess, ultima vera diva del cinema francese, che esordisce a diciotto anni nel 1978 e si specializza in ruoli di *teenager*, replicati in più varianti: è romantica in *Teenager in Love* (Alain Vydra 1982), scatenata in *Gamines en chaleur* (Jean Rollin 1978), gelosa in *Ballets roses* (Kiköine 1981), capricciosa in *Jolies petites garces* (Marc Dorcel 1979) ecc., sempre all'insegna di una prepotente presenza fisica, quasi muscolare, che conferma con sicurezza la partecipazione giovanile.

Scandinavi e tedeschi giocano la partita *grosso modo* nel medesimo stile, celebrando l'accesso giovanile al sesso con tanto entusiasmo da renderlo costantemente non problematico. Non a caso, si tratta spesso di film in costume: in *I tyrens tegn* (Hedmann 1974), ambien-

tato ai tempi della Belle Époque, tutte le giovani della città devono restare rapidamente incinte, pena l'introduzione delle tasse; in *I løvens tegn* (Hedmann 1976), stessa ambientazione, due anziane nobildonne ricordano la loro fanciullezza allegramente depravata; in un altro film nordico, nella sua versione italiana attribuito a Hans Billian (l'irresistibile titolo è *Pornoanomalia*), si celebra l'accesso al sesso di due giovani donne, una di rango sociale superiore l'altra di rango inferiore, contro le pretese puritane di un notabile del luogo.

4. *Traci & Friends*

Insomma, tocca sempre ai pornografi americani confrontarsi, volenti o nolenti, con le implicazioni più o meno innocentiste della rappresentazione della lolita. Solo che a metà degli anni Ottanta la trattazione del problema si sposta: non si tratta più di scegliere un'adeguata strategia della messa in scena, ma di difendersi nei tribunali. Il momento è difficile. Alcuni gruppi femministi riescono quasi a imporre l'equazione tra *hard core* e violenza nei confronti delle donne; in questi ambienti prendono forma progetti legislativi che metterebbero fine alla libera circolazione dei materiali a luce rossa (vedi il successivo capitolo 6). Il 1986 è l'anno terribile. In primo luogo, vengono pubblicati gli atti della commissione Meese sul porno, un organismo voluto dall'amministrazione Reagan e ferocemente avverso all'*hard*; in secondo, esce con molto scalpore la quarta biografia di Linda Lovelace, *Out of Bondage*, in cui l'ex stellina di *Deep Throat* accusa il mondo a luci rosse di averle usato violenza, psicologica prima ancora che fisica (vedi il successivo capitolo 5); in terzo luogo, si scopre che Traci Lords, una delle più note e giovani

starlets del momento, *è realmente una "ninfetta"*: dal punto di vista anagrafico è veramente minorenne. Le accuse più infamanti rovesciate in passato contro i pornografi d'America si rivelano fondate: essi sono, di fatto, corruttori di giovani innocenti. Ma la storia di Traci è un po' più complessa.

Dopo la condanna di *Candy Stripers* nel 1980 l'*hard* si è fatto lentamente prudente, al punto da adottare procedure di autocensura piuttosto marcate, evitando le scene di violenza in generale e quelle contro le donne in particolare e facendo a meno delle pratiche più estreme tanto amate nei *Roaring Seventies* (*fisting*, *pissing* ecc.). A metà degli anni Ottanta, nel momento in cui il successo dei *quickies* e il passaggio al video depotenzia l'approfondimento concesso da un *plot* articolato, il tema della "lolita" sta già perdendo forza specifica, anche nella più tranquilla versione dell'educazione della vergine: tende a farsi pura iconografia (come la amano i francesi), immagine sradicata da un qualsivoglia contesto narrativo (se non minimo), mera suggestione visiva. In altri termini, si indebolisce la potente associazione tra innocenza e trasgressione che ha caratterizzato il periodo precedente. È l'era delle *starlets* del video (anche se a volte lavorano per il cinema): Traci Lords, Ginger Lynn, Shauna Grant, Raven, Nikki Charm, Stacey Donovan, Heather Wayne, Ali Moore, Dana Lynn, Christy Canyon, Nikki Randall, Bunny Bleu, Angel, Kristara Barrington, Jamie Summers, Sheena Horne, Renee Summers ecc. Ragazze molto belle e molto giovani, che impongono uno standard nell'immaginario collettivo del porno: quello della *young woman* (non più "l'adolescente") sessualmente attiva e volitiva, capace di imporsi all'uomo e di affermare con autorità i propri desideri. Miglior simbolo di questo mutamento di prospettiva, che ovviamente stempera le po-

tenzialità narrative del tema della lolita, è Ginger Lynn. Dotata di una bellezza naturale, capelli biondo-miele e occhi azzurri, volto angelico, aspetto fisico non virginale ma ingenuo (da *girl next door*), Ginger ha impersonato al meglio l'ideale (maschile) della donna post-adolescente decisa e "disponibile". È significativo che, nonostante la sua giovane età (in pratica, prima della sua recente *rentrée*, ha lavorato nel porno dal 1984 al 1986, dai ventidue ai ventiquattro anni circa), non abbia quasi mai interpretato ruoli da "maladolescenza" (eccetto che nel già citato *Taboo IV*).

È quindi paradossale che, proprio mentre il porno americano sembra prudentemente rinunciare al tema della "lolita", i magnati dell'industria siano presi collettivamente nella trappola di Humbert Humbert. Non c'è certo da meravigliarsi se, nell'infornata di attori e di attrici dell'inizio degli anni Ottanta, tra affermazione del *quickie* e avvento del video, in un clima in cui il controllo era scarso se non inesistente, alcune attrici abbiano cominciato "prima del tempo". Secondo i dati forniti dall'*Internet Adult Film Database*, molte delle *starlets* sopra citate hanno esordito appena maggiorenni (Donovan, Canyon, Randall, Horne, Grant, Dana Lynn, Jamie Summers); per alcune lo Iafd suggerisce addirittura inizi da *minor* (Angel, Blue). Altri, però, i casi più discussi. Sulla graziosa biondina Nikki Charm (anch'ella "rientrata" qualche anno fa) si sono addensati i maggiori sospetti: "Sembrava veramente giovane quando abbiamo lavorato per la prima volta insieme", ha scritto lo "stallone" Jerry Butler nella sua autobiografia, sintetizzando la sensazione di molti, ammaliati dall'apparente gioventù della Charm. Ma di recente (*Adult Video News*, ottobre 1999) Nikki ha risolto ogni dubbio: "L'ho pianificato dal marzo del 1983 al giorno

in cui sono giunta nell'ufficio di Reb [Sawitz, titolare dell'agenzia *Pretty Girl International*] nel marzo del 1984. Sapevo che dovevo avere 18 anni perché la fidanzata di mio fratello, Mercedes Perez, lavorava come attrice. Ho aspettato e mi sono preparata. Ho lavorato due ore al giorno, mi sono abbronzata e sono entrata nell'ufficio di Reb a 18 anni. Al momento lui si eccitò davvero: 'È arrivata Ginger Lynn!'. E verificò la mia età". Nel caso di Kristara Barrington, la *asian girl* per antonomasia degli anni Ottanta, i sospetti sembrano maggiormente fondati. Nata nel novembre del 1965, parrebbe che il suo primo film – un *all girl* intitolato *Women's Secret Desires* – sia uscito verso la fine del 1983. Certo invece il coinvolgimento nell'*hard* da minorenne di Ali Moore, che – come Lords – ha falsificato i propri documenti di identità, cambiandosi nome, per poter lavorare nelle luci rosse. Nata nel febbraio del 1967, i suoi film del 1984 (*Hot Tails*, *Love Bites*) e probabilmente anche qualcuno del 1985 sono infatti stati oggetto, dopo che si è scoperta la loro natura di *kiddie porn*, di raid polizieschi.

Il caso più noto è comunque quello di Traci. Nata il 7 maggio 1968, nel 1983 Nora Louise Kuzma fugge di casa a quindici anni; qualche mese dopo, a Los Angeles, in compagnia di un uomo molto più anziano che dice d'essere il suo patrigno, si arruola tra le modelle di Jim South, esibendo al titolare una patente di guida e un certificato di nascita intestati entrambi a Kristie Nussbaum, con la data di nascita 17 settembre 1963. Dopo alcuni servizi su *Penthouse*, esordisce nel porno nel 1984. Bruna e formosa, con un viso angelico e ingenuo, nota per la sua capacità di emettere gridolini appropriati, Traci si fa notare per la sua buona volontà: "Era una delle poche attrici che non voleva smettere di

fare sesso dopo che si erano spente le telecamere", ha ricordato Paul Thomas, ex attore e oggi tra i più prestigiosi registi dell'*hard* contemporaneo, "voleva dimostrare che poteva scopare bene quanto le star del porno come me. L'ho incontrata sul set di *Sex Fifth Avenue* nel 1984. Era molto carina. Una *nasty little girl* cui piaceva fare la cattivella". Tra il 1984 e gli inizi del 1986 Traci interpreta più di settanta film e video, che ne fanno una vera e propria diva nel ristretto mondo del porno, grazie soprattutto alla sapiente mistura tra un *look* da giovane ingenua e una piena disponibilità sessuale: "Traci è stata tanto valorizzata", ha notato con il solito acume Jerry Butler, "perché aveva quella qualità da innocente ragazza della porta accanto che le aziende porno tanto apprezzano. Sapete, la ragazza che più probabilmente *non* lo farebbe". Significativamente, come nel caso di Ginger Lynn e delle altre *starlets* citate, sono poche le comparse di Traci che rientrano nel canone "lolitesco": per esempio, in uno degli ultimissimi esempi del genere, *Breaking It*, diretto da Svetlana nel 1984, interpreta una giovanissima studentessa che seduce il suo insegnante (John Leslie). Agli inizi del 1986, grazie alla richiesta di un passaporto, Traci viene infine scoperta; le sue videocassette scompaiono immediatamente dai negozi, mentre buona parte dei pornografi coinvolti nella sua ascesa (agenti, aziende, registi) devono affrontare tempi duri (Jim South ha affermato di aver sostenuto, per difendersi, spese processuali per quasi mezzo milione di dollari). Più che una minorenne coinvolta suo malgrado in una situazione incontrollabile, Lords è sembrata piuttosto un'abile affarista; non a caso, in seguito è riuscita almeno in parte a riciclarsi nel *mainstream*, interpretando (sinora) film di serie B e qualche opera-culto. Le sue

dissociazioni dalle luci rosse – ovviamente obbligatorie in siffatto processo di riciclaggio – suonano semplicemente ridicole: avrebbe interpretato solo pochissimi film, in preda a droghe e alcool, completamente strumentalizzata dai magnati dell'*hard*. La sua vicenda ha comunque avuto ricadute significative sul porno, una delle quali è l'ancora più marcata prudenza nel trattare il tema "lolita". Nel 1991 è peraltro scoppiato un altro caso: si è scoperto che la giovane canadese Alexandria Quinn ha interpretato da minorenne decine di video, anch'essi rapidamente ritirati dalla circolazione. La Quinn, comunque, dopo un iniziale sbandamento, è tornata alle luci rosse con piena convinzione. Del resto, anche in Francia alcune attrici attive negli anni Novanta (in particolare Lydia Chanel e Tabatha Cash) hanno ammesso di aver cominciato quando erano ancora minorenni. Non che i problemi reali di una entrata "precoce" nel porno non abbiano stimolato preoccupazioni tra gli stessi pornografi. Il caso della sopra citata Shauna Grant (al secolo Colleen Applegate), diventata attrice *hard* a diciotto anni, che mal ha retto il peso del ruolo (i sensi di colpa, le stimmate sociali implicite nella sua professione) e che, dopo qualche anno e il tentativo di uscire dall'ambiente, si è suicidata alla vigilia della sua *rentrée* (1984), ha messo sul tappeto in modo problematico la questione della giovane età del "talento" a luci rosse. Per Ron Sullivan, meglio noto agli *aficionados* del porno come Henri Pachard, "siamo stati associati troppo a lungo con la pornografia minorile. Mi piacerebbe che il limite d'età fosse alzato da 18 a 21 anni. Per andare al bar devi avere almeno quest'età e io credo che le giovani donne o i giovani uomini abbiano bisogno di quei tre anni in più, che è meno del dieci per cento della loro esistenza, così che

quando un uomo della mia età dice loro di fare qualcosa che normalmente non farebbero, possano prendere la decisione di dire sì o no".

Nella seconda metà degli anni Novanta, con l'affermazione di un clima culturale "estremo" nel mondo del porno, il tema è ritornato alla ribalta. Non è improbabile che si tratti di un altro effetto – scommetto sinora non registrato – della cosiddetta "globalizzazione". Tra gli anni Ottanta e l'inizio dei Novanta solo i produttori olandesi, danesi e tedeschi di video hanno insistito sulle lolite, con serie di grande successo come le già citate *Seventeen* e *Teeny Exzess* (in Olanda l'età legittima per fare pornografia è 16 anni, la più bassa d'Europa). La loro prospettiva è "innocentista" senza remore, vista anche la loro prevalente struttura *casting* e *amateur* (costruite in generale sul pieno consenso dei partecipanti). Arthur Martin, direttore della Video Art of Holland (VAH), produttrice della *Seventeen*, dichiara di non usare *performers* oltre i 20 anni e così descrive le modalità del reclutamento delle sue modelle: "Centinaia di ragazze vogliono farlo. Principalmente per curiosità. Le ragazze che fanno questo lavoro hanno ricevuto un'educazione molto liberale, molto spesso i genitori sanno cosa stanno facendo nei nostri studi". Raramente ci sono stati ripensamenti: "Forse si pente una ragazza su dieci. Se possibile, non usiamo più la sua immagine. Ma negli ultimi venticinque anni è successo solo tre volte". Ovviamente per Martin, che pure è consapevole del fatto che alcune sue modelle sono "fuggiasche", la serie di maggior successo della VAH riflette concreti mutamenti sociali: "È inimmaginabile come la libertà sessuale abbia cambiato i giovani. Ai miei tempi fare sesso a 18 anni era precoce. Ora è completamente normale farlo a 14 anni". *Seventeen* si offre al voyeur in modo molto sano,

quasi salutista, evitando quasi sempre omaggi – tranne quelli a presupposto, ovviamente – ai "fremiti" nabokoviani. Anche Harry S. Morgan, pornografo tedesco della prima ora, e ideatore di *Teeny Exzess*, si è sforzato di situare in un clima dichiaratamente "innocente" contesti e messe in scena, non sempre con successo (vedi, come prova a carico, il suo *Spiele Junger Mädchen*, uno degli episodi di *Teeny Exzess*). In generale, olandesi e tedeschi tendono a non porre la questione, per lo meno nella forma di problema.

Comunque, è probabile che l'incidenza internazionale in aumento di questo genere di produzioni e il nuovo clima "estremo" abbiano incoraggiato, soprattutto negli Stati Uniti, imprese più audaci, soprattutto tra i produttori meno importanti. La figura chiave è stata quella di Max Hardcore, che non solo ha proposto uno stile decisamente più forte (vedi il successivo capitolo 8), ma è tornato con decisione sulla figura della lolita, con serie decisamente provocatorie: per esempio *Cherry Poppers* e *Hardcore Schoolgirls*. All'interno di un plateale recupero dell'iconografia minorenne, Max si presenta in prima persona come seduttore, sia pure, a volte, alle prese con mature signore truccate da ragazzine. L'atteggiamento è da dominatore, finanche violento: la dinamica del *sex act* riduce le *performers* in un ruolo pesantemente passivo e subordinato (*blow job* a soffocamento con grande abbondanza di saliva, tirate di capelli, anal secco, *cum shot* orale ecc.). È la rinuncia all'innocenza, in linea peraltro con il più generale sviluppo culturale della pornografia degli anni Novanta. Nell'ottobre del 1996 il governo federale americano (preoccupato forse più della nuova versione di *Lolita* che delle imprese di Max Hardcore) ha infatti tentato di modificare la legge sulla pornografia minorile inseren-

do tra le pratiche vietate anche la "pornografia minorile simulata", proibendo in sostanza qualsiasi rappresentazione del sesso minorile (tra gli esiti più comici di questa nuova interpretazione si è registrato il sequestro del vecchio *Tamburo di latta* di Volker Schlöndorff, per la sua scena di [simulato] cunnilinguo praticato da un attore dodicenne). Il fallimento dell'iniziativa legislativa ha condotto alla creazione, in questi ultimi anni, di numerose serie dedicate al *teen sex*: *Barely Legal*, *Up and Cummers*, *18 and Nasty*, *Try a Teen*, *Extreme Teens*, *Naughty College Schoolgirls* e molte altre, al punto che, secondo uno dei recensori più noti in rete, Roger T. Pipe, "non è che una serie orientata sui giovani sia questa gran novità: le stanno facendo tutti". Difficile dire se, e in che misura, tali imprese – comunque caratterizzate dalla stiticità espressiva dell'*hard* contemporaneo – possano riproporre visivamente i *frissons* di Humbert Humbert, "mentre, con le labbra aride, continuavo a guardarla attraverso iridescenti strati di luce, mettendo a fuoco la mia libidine e dondolandomi appena sotto il giornale". E, data l'estrema ambiguità dei pornografi contemporanei nell'approccio deontologico alla questione della violenza, fisica o psicologica che sia, non sono neppure certo che sia auspicabile.

4

La politica della bestemmia: anticlericali dell'*hard*

In uno dei passi più noti del *Ragionamento* Pietro Aretino descrive un'orgia tra un "generale" di un ordine monastico, quattro suore e "tre fratini di latte e di sangue": "Alla fine le suore del letto, e i giovincelli, e il generale, e colei alla quale egli era sopra, colui il quale gli era dietro [...] s'accordaro di fare a una voce come s'accordano i cantori o vero i fabbri martellando: e così, attento ognuno al compire, si udiva un 'ahi, ahi', un 'abbracciami', un 'voltamiti', 'la lingua dolce', 'dàmmela', 'tòtela', 'spinge forte'" e così via, in un crescendo che culmina con "otto sospiri ad un tratto". Aretino si inserisce in una consolidata tradizione boccaccesca di anticlericalismo popolano: preti e suore sono spogliati – metaforicamente e letteralmente – dei loro abiti sacri e mostrati nella loro umanità "animale". Ciò costituisce non solo un attacco all'ipocrisia ecclesiastica in nome della vitalità fisica, ma anche una sfida ai presupposti dell'interpretazione cristiana del mondo, con i corpi non più orientati a *trascendere* la carne come processo di santificazione, ma piuttosto impegnati a *esaltare* la carne come processo di liberazione. Nella pornografia filosofica settecentesca il tratto assume contorni più netti, spesso esponendo i capisaldi di una

filosofia materialistica e “blasfema”: nel suo *Libri proibiti. Pornografia, satira e utopia alle origini della Rivoluzione francese* Robert Darnton ci ha spiegato che a volte le parti “filosofiche” dei romanzi pornografici non facevano altro che riproporre “l’intera panoplia delle classiche argomentazioni antireligiose che circolavano da mezzo secolo nei trattati libertini manoscritti”. Per Michel Onfray il *philosophe* si dà il compito di smascherare il mondo: “Laddove gli altri vedono la funzione, la persona, il libertino vuole la nudità, metaforica o reale”.

Nella contemporanea produzione *hard* riusciamo ancora a cogliere i rimasugli di questa tensione anticlericale e blasfema. Innanzitutto occorre dire che il porno è fondamentalmente *anticristiano*, in un’accezione molto forte, direi quasi ontologica. È incentrato sul corpo e sulle sue meccaniche: carne, peli, secrezioni, cavità interne sono esplorate e dettagliate sino a riempire schermo e occhio (dello spettatore e/o della spettatrice), sino a esaurire nei particolari dei pori, dei foruncoli, della saliva e altro il senso del film/video/rivista come esperienza conoscitiva. In altre parole, l’*hard* è una celebrazione – persino riduttiva nella sua ossessività – della materialità corporea: quei peni e quelle vagine che, ripetutamente inquadrati a pieno schermo o fotografati a distanza ravvicinata, inducono a volte al sorriso per la loro palese “scorporazione” simbolica, sono nondimeno espressione di una visione antitetica a quella cristiana. È l’aspetto dell’*hard* che maggiormente sconvolge i religiosi che lo criticano. E non è certo un caso che, soprattutto negli USA, gli uomini di chiesa o di fede siano spesso stati l’avanguardia delle truppe d’assalto contro il porno. È l’avvocato cattolico Charles Keating, fondatore della Citizen for Decent Litera-

ture, che nel 1967 ottiene con le sue insistenze la nomina della commissione Johnson sulla pornografia; quando si accorge che la commissione adotta un approccio positivo, ne diventa membro grazie all'intervento diretto di Nixon e cerca in ogni modo di boicottarne le conclusioni; proseguendo nella sua attività di crociato contro l'*hard* (e di raccolta fondi per i repubblicani), strappa a Reagan un'altra commissione, quella poi presieduta da Edwin Meese tra il 1984 e il 1986, nella quale inserisce un suo protetto, il francescano Bruce Ritter, pure lui fautore di una posizione estremamente proibizionista. Il finale rivendica però i pornofili: nel 1993 Keating viene condannato a dieci anni per truffa e finisce in carcere, mentre di Ritter si scoprono molteplici attività pedofile che lo portano, bontà di santa madre chiesa, in un monastero cinese... Del resto anche i protestanti sono schierati in prima fila contro le luci rosse. Robert Showers, capo di quella National Obscenity Enforcement Unit creata dalla Commissione Meese per combattere con ogni mezzo i pornografi, firma in genere i documenti ufficiali con un "sinceramente tuo in Cristo". Uno dei maggiori successi della stampa evangelica è il pamphlet del 1986 del reverendo Donald Wildmon, consulente della commissione Meese e fautore del boicottaggio nei confronti delle grandi catene di alimenti e libri che vendono *hard*, intitolato *The Case Against Pornography*. Questo il suo *incipit*: "Siamo impegnati in una grande guerra spirituale. Si sta facendo uno sforzo internazionale per mutare gli stessi fondamenti su cui è costruita la civiltà occidentale e per sostituire il concetto cristiano di uomo con quello secolare e umanista". Non che noi italiani non si sia all'altezza: Vittoriano Iucci, uno studioso di stretta osservanza cattolica precocemente scomparso nel 1987,

ha proposto un vivace libretto millenaristico e antimoderno contro l'*hard core*, assolutamente spettacolare nel suo approccio apocalittico e adeguatamente intitolato *La fine della civiltà*. Iucci si scaglia convinto contro quel porno che "sostiene e pubblicizza i sette vizi capitali" e "irride ai dieci comandamenti" e per questo si configura "senza alcuna ombra di dubbio" come "la più mostruosa, disgustosa, antiumana e al tempo stesso come la più potente filosofia" dei tempi moderni.

Del resto il riconoscimento di inimicizia strutturale è reciproco. Nel 1975 Al Goldstein, direttore di *Screw*, identifica con chiarezza l'avversario principale: la chiesa di Roma "è la forza più repressiva nella nostra società. È sopravvissuta ma grazie a Dio i suoi poteri sono diminuiti. La maggior parte dei cattolici sa che si tratta di sciocchezze e quindi ignora ciò che dice sull'aborto, il controllo delle nascite e tutto il resto. Ma è ancora lì a fare soldi. Per me è la chiesa il nemico". Quasi trent'anni dopo un altro direttore di una rivista che si occupa di pornografia replica l'argomento in una forma più elaborata: "Come posso non considerare mio nemico naturale", scrive Giorgio Bortoluzzi in un editoriale di *Video Impulse* del 2003, "chi concepisce solo l'amore idealizzato, mortifica il corpo, elogia l'astinenza dal sesso chiamandola 'castità' [...]?". Tra queste due considerazioni non c'è solo una distanza cronologica, ma qualcosa di più: Goldstein si muove in un paese protestante, dove in genere prevale, per lo meno sul piano dei diritti individuali, un'ottica di orientamento laico, e stigmatizza la chiesa cattolica soprattutto per i suoi tentativi di interdizione politica, di intervento diretto; Bortoluzzi vive nel paese del vescovo di Roma, dove l'influenza della chiesa si stende sugli individui, sui loro diritti e sul loro stile di vita sotto forma di una

cappa culturale soffocante (almeno per alcuni); ed è proprio contro questo genere di influenza, più sottile ma anche più "totale", che si rivolge la sua argomentazione in difesa della libertà sessuale.

Questa differenza di enfasi ma anche di struttura argomentativa riflette una differenza tra due anticlericalismi: quello protestante è tutto orientato alla dimensione politica, non pretende di discutere direttamente di religione, di culto, di teologia, anzi in fin dei conti ritiene tutto ciò irrilevante; quello cattolico è rabbioso, bestemmiatore, financo sacrilego, ma le sue trasgressioni anche estreme hanno a volte funzione di conferma di una spiritualità più vera, più reale, più umana, meglio trasfigurata dall'orgasmo e dal godimento che non da tonache e tiare. Una differenza di fondo che si riflette anche nella peculiare messa in scena dell'iconografia anticlericale del porno: violentemente avversi a ogni forma ecclesiastica in quanto tale, percepita come nemica, i protestanti (in primo luogo gli americani), ma in uno spirito prosaico, poco incline a considerazioni mistiche, che tende quasi all'irreligione; molto più feroci i cattolici (francesi, italiani, e ultimamente anche spagnoli), caratterizzati da un odio specifico verso il religioso *strictu sensu*, ansiosi di distruggere visivamente simboli e orpelli del sacro, molto più pronti, però, a ricreare i meccanismi dell'"incanto" nell'esaltazione visionaria di una qualche altra "purezza", sessuale o spirituale che sia. È la differenza tra una cultura post-iconoclasta come quella protestante, che ha già eliminato l'esorbitante presenza della simbologia religiosa dalla vita quotidiana tra Cinque e Seicento, i cui luoghi di culto sono in genere spogli e disadorni, e una cultura in cui la sacralità del cristianesimo è istituzionalizzata in una densa rete di figure, immagini e rappresentazioni

dal pesante peso allegorico: da qui il vorace gusto distruttivo dei pornografi latini.

D'altro canto, gli ambienti dell'*hard* sono ovviamente orientati a non agitare troppo le acque, a non esacerbare gli animi, insomma a una vita prudente e tranquilla. La tensione anticlericale non emerge quindi in modo sistematico, ma è determinata, di volta in volta, dalla presenza di elementi come la propensione alla provocazione, un clima decisamente antagonistico (l'esordio del porno di massa, per esempio), persino una certa integrità di poetica, inusuale ma a volte determinante (penso per esempio all'italiano Salieri). Nel cinema americano della *Golden Age*, con la sua fedeltà a un modello mimetico ancora tradizionale di *fiction* (fondato su trama, personaggi e recitazione), il tema ha ricevuto trattamenti incisivi sul versante diciamo così strettamente politico-culturale. In molti film i personaggi preteschi illustrano un'ipocrisia di fondo, veicolano il soffocamento ma anche l'autosoffocamento, sotto una vernice perbenistica, di quegli impulsi che, in quanto esseri umani dotati di corpo, non possiamo non avere. Un perbenismo che sembra esprimersi – i vari Keating, Ritter e Wildmon insegnano – soprattutto in una malintesa avversione per i principi di libertà sessuale e per l'*hard* che ne sarebbe figlio. In *Centerspread Girls* (1982) Robert McCallum (pseudonimo di Gary Graver, rinomato *cinematographer* di autori cult come Al Adamson e Fred Olen Ray, nonché tra gli ultimi collaboratori di Orson Welles, per il quale ha fotografato *The Other Side of the Wind*, *F for Fake* e *Filming Othello* e del quale conserva importanti inediti) ce ne offre la versione comica, con il ritratto di un predicatore protestante, interpretato da Paul Thomas, impegnatissimo in una crociata antiporno, che viene prima sedotto da

una radiosa Desiree Cousteau, dal fisico prepotente e prosperoso, e poi costretto dalla direttrice di rivista che ha perseguitato (Georgina Spelvin) a una *performance* riparatrice. In *Vista Valley PTA* Anthony Spinelli ci propone invece la versione più cupa del tema, con un fanatico religioso laico (personaggio piuttosto diffuso nella provincia americana) che tuona contro la corruzione dei costumi e si erge a difensore dei giovani, per poi invocare l'intervento divino contro la prostituta con cui è appena stato, o sedurre la figlia, in una scena di grande violenza espressiva, asserendo di volerla liberare dagli influssi demoniaci.

A volte l'approccio è strettamente culturalistico. In *Angela, the Fireworks Woman*, diretto da Abe Snake nel 1975, abbiamo un suggestivo intreccio tra religione e incesto: il fratello pentito (Eric Edwards) diventa prete cattolico, la sorella (Sara Nicholson), dopo una serie di innumerevoli traversie (s/m, stupri ecc.), lo convince infine – immaginate con quali mezzi – ad abbandonare l'abito talare. In questo caso l'attacco alla religione non è rivolto direttamente all'ipocrisia dei chierici, ma è un altro aspetto della rivendicazione e dell'apologia del mondo degli istinti e del desiderio, soffocati dalle convenzioni sociali (o, in questo caso, religiose). I più vicini all'*ethos* iconoclasta prevalente tra i pornografi latini sono invece i fratelli Mitchell, che provengono dalle *lower classes* bianche di una cittadina industriale di provincia ed esprimono una rabbia genericamente *antiestablishment*; in un certo senso i due dell'O'Farrell sono la faccia hippy e trasgressiva di un rancore sociopolitico che oggi è rappresentato al meglio dalle milizie di destra antifederaliste e dai bombaroli di Oklahoma City. Nel 1973 il duo decide di rispondere per le rime alla Corte Suprema dello stato di New York, che ha

condannato il loro *Behind the Green Door* e altri tre film (grazie alla sentenza della Corte Suprema federale del giugno 1973 *Miller v. California*, vedi il precedente capitolo 1) con la motivazione che "contengono tanti e tali atti di perversione sessuale da poter esser giudicati osceni dai criteri della comunità di Sodoma e Gomorra". I due propongono così la loro personale versione dei fatti, ovvero un pornocolossal intitolato *Sodom and Gomorrah* (1974). Il film, prodotto con una lavorazione dalle molte traversie che mettono in luce il fondamentale dilettantismo dei Mitchell, è un vero e proprio schiaffo al cristianesimo, non tanto perché mostra alcuni nobili personaggi biblici intenti a fare sesso un po' *kinky* (dopo tutto l'incesto di Lot con le figlie è scritturale, *Genesi* 19, 30-38), ma per il generale tono irriverente, che culmina con la discesa di un'astronave extraterrestre nel bel mezzo dei bagordi. Dopo il fallimento sia artistico sia economico di *Sodom*, i Mitchell giocano sul sicuro, pur restando nell'ambito religioso: affidano alla loro amica (e più esperta tecnica) Sharon McKnight la regia di *Autobiography of a Flea* (1976), tratto da un romanzo libertino settecentesco. Il film rientra in questo caso nel filone più generale della polemica anticlericale di stile pornoprotestante, con i fraticelli interpretati da Paul Thomas e John Holmes intenti a sedurre, con grande sfoggio di argomenti devoti, verginelle (Jean Jennings) e dolci mogliettine (Annette Haven). Memorabile il discorso "teologico" del padre confessore (ovviamente adattato dalla matrice letteraria) alla sua giovanissima protetta, mentre le accarezza con lubrico desiderio le labbra con un dito: "Ho invocato l'assistenza della beata vergine, che mi ha mostrato una via che mentre rispetta pienamente tutti i precetti di nostra santa madre chiesa, riuscirà a evitare che il tuo peccato

venga alle orecchie di tuo zio. Bene, la prima necessità che questa penitenza impone è l'obbedienza implicita". Un modo inusuale, ma in linea con la tradizione culturale americana di matrice protestante, di reiterare la condanna della fede implicita e dell'accettazione del principio di autorità (anche se poi la *mademoiselle* dimostrerà, ovviamente, di apprezzare).

Altri affrontano argomenti religiosi con più leggerezza, spesso mettendo dolcemente alla berlina gli assunti cristiani. In *Angel Buns* (David MacKenzie 1981) l'angelo custode donna (Veronica Hart) si adopera per disimbranare il suo protetto (Richard Bolla), ma finisce per innamorarsi di lui, abbandonare la sua condizione celestiale e accontentarsi di un piccolo spazio nella sua agenda. In *An Unnatural Act* (Tom Donald 1984), ennesimo *pastiche* di una storia oggetto di numerosi *remakes* anche nel cinema *overground*, il morto (John Leslie) che si rifiuta di diventare angelo per restare vicino alla sua ragazza (la dolce Desiree Lane) riesce nell'intento di entrare in possesso di un altro corpo, dichiarando la sua preferenza per la carne rispetto a qualsiasi condizione "spirituale". Più cattivello Henri Pachard, che, nella seconda puntata di Miss Jones (*The Devil in Miss Jones 2* 1982), fa innamorare della zitella infoiata nientemeno che il diavolo stesso, che per lei abbandona il suo impiego e ridiventa uomo. Anche il cattolico Gerard Damiano si è occupato dell'inferno, con il divertente *Just for the Hell of It* (1991), in cui lui stesso interpreta un dio che decide, per rimediare alla cattiva fama che gli hanno procurato i suoi fedeli in materia di sesso, di fare un film porno e incarica il diavolo di girarlo, con i risultati che si possono immaginare (la più grande orgia sulla faccia della Terra, ovviamente). Ma Damiano si è misurato più seriamente con il cattolicesi-

mo, in una serie di film in cui ha ambientato dialetticamente il conflitto tra le pulsioni del desiderio e la morale religiosa (vedi precedente capitolo 2).

Un curioso corollario all'atteggiamento antireligioso del porno americano lo ha fornito il net-giornalista Luke Ford, tentando di spiegare un fenomeno sociale apparentemente bizzarro: la percentuale di ebrei non praticanti nel porno, decisamente maggiore rispetto alla loro percentuale nella popolazione. Secondo Ford gli ebrei non praticanti sono attirati nell'orbita dell'*hard* non tanto – o non solo – dai guadagni (non certo munifici per molte cosiddette pornostar, del passato e del presente), ma piuttosto da un doppio odio: quello verso la cultura dei gentili e i loro falsi dei, e quello nei confronti della cultura e delle tradizioni dei loro padri, che hanno abbandonato. L'*hard core*, con il suo esplicito disprezzo per ogni religione istituzionalizzata e il suo apprezzamento per gli stili di vita alternativi, si presta perfettamente a manifestare questa doppia avversione.

Anche per i pornografi europei si registra una certa convergenza tra sradicamento e odio per le istituzioni, soprattutto quelle ecclesiastiche. Lasse Braun, convinto di essere in guerra con la morale cristiana e ricercato dagli organi giudiziari di mezza Europa, gira nel 1973 un divertente *Funny Priest*, ferocemente satirico (poi incluso nel suo *Penetration*). In un più tardo *loop* danese, incluso nella raccolta *Danish Hardcore 118* della Color Climax e intitolato *Nympho Nuns*, ancora più scanzonato di *Funny Priest*, due suore giungono in un grande albergo e cominciano a festeggiare tra loro, per poi essere raggiunte dal *concierge* e dal fattorino. L'unico elemento religioso, che in verità è la spezia del *loop*, sono le tonache delle due modelle e il crocifisso che tengono ben in mostra.

È questo l'asse lungo cui corre l'anticlericalismo più estremo degli europei: una feroce messa in scena degli ammennicoli, degli oggetti, degli abiti, degli ornamenti, in una parola dei *segni* del religioso. Per quanto riguarda i pornografi francesi dopo il 1975, generalmente ben poco coraggiosi se non nello sforzo di fornire una mimesi del cinema, non c'è molto da dire, mentre molto più incisivi risultano alcuni loro primi eredi nell'età del video, con prodotti per nulla generalisti, ma orientati verso un pubblico di nicchia, quello dedito all'*extreme*. Ricordo un *Le péché véniel* (sulla fascetta; nel video è dato come *Sacrileges*) girato verso la fine degli anni Ottanta, che si apre su un accenno di musica sacra, una suora che barcolla per strada (con tacchi a spillo e calze velate nere...), due tipacci che se la portano in villa e la ubriacano. I due raccattano poi altre due sorelle venute in cerca della prima. Sin qui nulla di diverso da *Nympho Nuns*. L'arrivo di una badessa trans accentua un po' il lato parodistico, ma sono le due suorine rimaste da sole che lasciano il segno, scoprendo un Cristo crocifisso (figura in metallo, croce in legno) adeguatamente equipaggiato con un dildo, dando così un senso del tutto nuovo e concreto alla descrizione della suora come "sposa di Cristo" (in un film gemello, ovvero girato nello stesso momento e con la stessa *troupe*, le stesse *performers* si masturbano con due crocifissi giganti, in un cimitero vero, sdraiate su due lastre tombali di marmo). Con un più o meno contemporaneo *Soutanes indécentes*, forse di produzione olandese ma girato in francese, andiamo ben oltre. Ambientato in una specie di sotterraneo che dovrebbe assomigliare a un convento di clausura, assistiamo alle usuali scorribande suoresche, ma con una attenzione più marcata per gli elementi scenografici-teologici: i *performers* si muovo-

no tra altari, veli, piviali, casule, candele, aspersori, calici, leggii, messali, mettendo in scena *acts* con dildo (anche su uomo) e bisex (anche tra uomini), nonché penetrazioni con turibolo in una replica blasfema dell'atto della benedizione. Il tutto si conclude con una messa. Il culmine lo si raggiunge quando il poliedrico e polimorfo Stanislas Piotr, una delle figure simbolo dell'*hard* europeo, prima propone una quasi elegante traslazione del linguaggio "pretesco" in gergo sessuale, poi, mentre è impegnato nel trattamento di una "sorella", all'acme di una riflessione politico-linguistica sceglie l'italiano, evidentemente più adeguato, per lanciarsi in un'estemporanea serie di bestemmie. Forse anche il più tardo *Orgia satanica* (titolo della versione italiana) è ambientato nello stesso sotterraneo; anche qui abbondano ornamenti e ammennicoli cattolicheggianti, mescolati in salsa trans e s/m.

Anche i pornografi italiani si inseriscono in questa tradizione. Il nostro Mario Salieri è sicuramente tra i maggiori dissacratori dell'apparato scenico del cristianesimo romano. Agli inizi degli anni Novanta ha ripreso più volte il tema dell'intreccio tra mafia, politica e cattolicesimo, mettendolo in scena con un'acribia ambientale che esprime un vero e proprio odio clericale. Restano in mente alcune scene: l'anziano cardinale (Mario De Sica, attore feticcio di Salieri) con la porpora rialzata alla cintola che si masturba osservando la seduzione di una giovane suora in *Concept 2* (1992); il reiterato cerimoniale della svestizione delle "sorelle" da parte del demonio in *Il diavolo in convento* (1993); il prete che approfitta di una sua "pecorella" attraverso la finestrella del confessionale in *Concetta Licata 1* (1994). Sulle orme di Salieri si è poi incamminata la sua "allieva" Jenny Forte (ovvero Gianni Forini), che ha

raggiunto un certo successo con *Il confessionale* (1997). Qui un religioso si fa sì trasportare dagli impulsi della carne, ma con dolore e sofferenza, e il video si chiude su di lui ormai spretato, inginocchiato in preghiera davanti all'altare: "Solo oggi [...] riesco a provare una vera fede rafforzata dalla mia libertà individuale. Sono vicino a te, mio Dio, molto più di quanto non lo fossi stato prima". Sulla stessa linea, forse con un'enfasi anche maggiore sulla correlazione fede/salvezza, il successivo *Sacro e profano*. Gli interventi "religiosi" di Forte chiariscono in fondo anche la posizione del suo maestro: al di là di un'ovvia (e intelligente) strategia pornografica, ovvero sottolineare il peso della fede per valorizzarne la trasgressione, l'orientamento di fondo non si concreta in una critica della religione in quanto tale, ma piuttosto in un feroce attacco a certe interpretazioni dottrinali della chiesa di Roma, in particolare quelle che riguardano il sesso. "Criticavo con fermezza alcuni aspetti della dottrina ecclesiastica", racconta Salieri a proposito dell'incontro con il religioso che ha ispirato il suo successivo *Inferno* (1998), in particolare "la sua visione della vita troppo spirituale e poco terrena" e il "concetto del sesso inteso [...] unicamente come atto di procreazione". Di fatto, l'orizzonte morale di Salieri è ancora pesantemente cristiano, se non propriamente cattolico; nonostante la sua caratterizzazione del sesso come "uno dei piaceri più sublimi che la vita possa offrire", i suoi film mettono in scena una sessualità "contemporanea" priva di gioia, fondata sul contrasto tra i fedeli alla morale tradizionale e i rappresentanti del nuovo credo sessuale promiscuo, esemplificato soprattutto dalla nuova figura del maschio irrispettoso, violento e predatore. Le donne sono in genere destinate a un ruolo di vittime o, se disposte a convertirsi al nuovo

credo, di conniventi. Nei film di Salieri i maschi fedeli alla tradizione hanno quasi sempre ruoli *non-sex*; a partire dai primi Novanta, ricordo ben poche scene di sesso consensuale, felice e liberatorio nei suoi film. In un certo senso sta in questa contraddizione di fondo, tra una forma espressiva (il porno) fondata sull'esaltazione della sessualità promiscua e anti-famiglia e una dimensione narrativa incentrata sulla confutazione di tale esaltazione, la peculiarità e finanche il genio dell'*hard* di Salieri (vedi anche il successivo capitolo 8).

Nonostante il suo attacco si proponga quindi obiettivi limitati, e in fondo in fondo non faccia altro che rispecchiare i sentimenti religiosi di buona parte degli italiani, i suoi video, quelli dei registi della sua scuderia e quelli distribuiti dalla sua azienda (*Don Tonino*, *Il ritorno di don Tonino*, *Confessioni di un parroco di campagna*, *Suor Cristalda* ecc.), esibiscono significative avvertenze sulle copertine: "Si avvisa [...] che alcune sequenze del film potranno disturbare persone di fede cattolico-cristiana" (*Concetta Licata*); oppure: "Questo film tratta tematiche dichiaratamente antiecclesiastiche per cui la visione è rigorosamente sconsigliata a persone di fede cattolico-cristiana" (*Il confessionale*). La linea ha creato un folto seguito: tra fine Novanta e primi anni del nuovo millennio molti europei si sono prodotti in saggi di porno religioso alla Salieri, ma solo in un senso banalmente iconografico, costruendo centinaia di film con *perfomers* in tonache e sai, e qualche crocifisso qua e là. Gli esempi potrebbero moltiplicarsi: *I segreti del confessionale* (Max Bellocchio), *Il marchio di Satana* (Mauro Conti), *Il sesso e l'angelo* (Ferenc Hopka), *Libidine morbosa sotto la tonaca* (Ralf Scott), la recente serie in tre parti *Clausura*... Ogni tanto qualcuno offre un pizzico di malizia o di cattiveria in più: la

prima scena di *Alt 3000 12* (Eros Cristaldi) si apre con una giovanotta in abito da sposa (Sheila) che si infila trepidante a letto con un uomo (Cristaldi) e si chiude con la scoperta che lui è il prete che deve sposarla e che i due sono in ritardo per il matrimonio; nell'episodio *Fratello prete* di *Incesti italiani* 7 (2004) Andy Casanova mette in scena Luigi e Giuditta, fratello e sorella, parroco e perpetua, entrambi di mezza età, con lei sofferente per le "privazioni" e lui che infine, preso da un'incontrollabile frenesia sessuale, dichiara di esser stato "troppo sacrificato dal giuramento che ho fatto a Dio", di aver fatto "troppo sacrificio" a "stare senza una donna", di esser anche un uomo "oltre che un bravo parroco".

L'approccio spagnolo è forse meno morbido, ma di impostazione simile. Uno strambo *pastiche* (produzione spagnola con capitali olandesi e finlandesi, *performers* nordiche e regista finnico, Mikko Jylhä) contraddistingue *Monjas*, che mescola suorine traviate in libera uscita con *lingerie* da pornostar, badesse sadomaso, un po' di estremo; le iconografie sono dense (candele, rosari ecc.) ma hanno un sapore un po' ortodosso (che ci fanno in giro tutte quelle icone?). Più tipico un *Passioni proibite nel convento di San Bartolomeo* (titolo italiano), diretto da tale J.A. Hill jr con ambizioni di *fiction*, in cui due giovani suorine, debitamente istruite nei piaceri del sesso da un prestante giardiniere e un giovane chierico inviato dalla curia, sventano la trama della madre superiora che intende derubare il convento dei suoi tesori. L'iconografia (sembra ambientato in un vero convento) è convincente, non mancano cilici, autoflagellazioni, confessionali e badesse sguaiate alle prese con poderosi neri. Ma la "morale" è quasi benevola, come se la suora fosse un "mestiere" come un al-

tro, che infatti le due protagoniste accettano senza patemi d'animo (basta che ci sia sesso...).

Insomma, la dimensione dell'anticlericalismo dei pornografi europei non si allarga mai sino a mettere in gioco la religione stessa o i capisaldi del cristianesimo. La violenza iconografica può essere più o meno accentuata, la riflessione sul "sacrificio" del sesso richiesto dal cattolicesimo può ampliarsi sino a una vera e propria polemica contro il celibato clericale, ma è difficile immaginare un'iniziativa realmente bestemmiatrice dei pur arrabbiati iconoclasti europei. Non quanto quella che domina il più celebre "caso" di blasfemia della storia dell'*hard*, quell'*Act of Confession* girato dal già citato Anthony Spinelli nel 1972, a metà tra nascente porno e cinema indipendente, un film più discusso che visto: incentrato sul secondo avvento – siamo all'epoca di *Jesus Christ Superstar* – abbiamo, tra l'altro, un Cristo hippy cui viene praticato un *blowjob* mentre cammina sulle acque...

5

Mitologie della violenza: Linda Lovelace e le sue storie

Linda Boreman, sposata Traynor e poi Marchiano, nota però al mondo come Lovelace, è morta il 22 aprile 2003, dopo un coma di venti giorni causato da un incidente automobilistico. Probabilmente tra le più note attrici *hard*, la Boreman deve la sua fama all'interpretazione da protagonista di *Deep Throat* (*Gola profonda*), il film che nel lontano 1972 ha dato il via al "porno alla moda", o *porno chic*, e che ha immortalato la sua abilità più grande (appunto quella descritta nel titolo). Ma la sua vicenda umana e professionale va molto al di là della sua reputazione di "ingoiatrice". Dopo l'enorme successo del film la carriera di Linda si è in sostanza arenata. La Boreman ha però riacquistato visibilità e guadagno finanziario negli anni Ottanta, trasformandosi in una delle più note e influenti fiancheggiatrici delle femministe antiporno e presentando la sua biografia personale, costellata di violenze fisiche e psichiche, come il frutto del suo coinvolgimento con il mondo dell'*hard*. Ancor oggi, è difficile imbattersi in un testo antiporno che non menzioni l'esperienza di Linda come dimostrazione della natura "reale", ma abilmente occultata, della *sex industry*. E tuttavia l'interpretazione prevalente della vicenda – una giovane donna co-

stretta con violenze fisiche e psichiche a girare scene di sesso – non solo resta alla superficie degli eventi, ma è anche, quando viene usata per condannare l'*hard core*, sostanzialmente fuorviante. Solo un'accurata strategia argomentativa, che caratterizza le "autobiografie" n. 3 e n. 4 della Boreman (*Ordeal* del 1980 e *Out of Bondage* del 1986), le sue partecipazioni a convegni e cicli di conferenze e le sue interviste a televisioni e carta stampata, ha permesso il passaggio di un preciso messaggio – *tutta colpa del porno* – certamente più gradito al pubblico, e ovviamente più vendibile, di una squallida vicenda di violenza familiare.

1. Gli eventi

Nata nel 1949, la newyorchese Linda affronta un'infanzia difficile, con una madre cattolica violenta e repressiva. Alla fine degli anni Sessanta, in un momento storico particolarmente favorevole alle "liberazioni" di ogni tipo, Linda si libera perdendo la verginità, restando incinta e dando il bambino in adozione. Nella primavera del 1971 un pauroso incidente di macchina la costringe a una convalescenza in Florida, a casa dei suoi; qui, grazie a una vecchia amica, incontra Chuck Traynor, che si presenta come fascinoso fotografo ma in realtà gestisce un locale notturno a Miami. Lieta di poter uscire di casa, la ragazza va a vivere con lui, occupandosi della gestione del Vegas Inn, noto per le sue ballerine *topless* e *bottomless*. Solo in questo ambiente Linda scopre che Chuck ha precedenti penali, deve affrontare un processo per contrabbando di droga e in passato ha gestito un *ring* di prostitute. I rapporti sessuali tra i due sono quasi inesistenti ("platonici", affermerà Linda nel 1984), poiché Chuck sembra impoten-

te; tuttavia, usando l'ipnosi, la guarisce dal vizio del fumo, insegnandole nel contempo, con lo stesso mezzo, la tecnica del *deep throat*. Quando gli affari del Vegas cominciano ad andar male, Traynor chiede ripetutamente a Linda di mettersi a praticare la professione più antica del mondo; dopo molti rifiuti la ragazza comunica al *boyfriend* l'intenzione di lasciarlo e tornarsene a New York. È questo il *turning point* della sua vita: per la prima volta Traynor la picchia ferocemente, concludendo il pestaggio con uno stupro. La relazione prende una piega estremamente violenta: Linda viene colpita ripetutamente per motivi banali e costantemente minacciata con armi; il suo persecutore la controlla minuto per minuto; oltre a lei, minaccia di morte anche i suoi genitori. Nel luglio 1971 Traynor la costringe per la prima volta a prostituirsi, in un incontro con cinque uomini. Mesi dopo, mentre Linda comincia a specializzarsi nella sua nuova professione, Chuck la sposa in pratica a forza, dopo un ulteriore duro pestaggio. All'inizio dell'autunno i due si dirigono verso Aspen, Colorado; lungo il viaggio Chuck comunica a Linda che devieranno per Juárez, in Messico, dove l'ha iscritta a un concorso di sesso con asini: nelle sue biografie la Boreman indica in questo il momento di massimo terrore. Fortunatamente per lei, l'auto di Traynor viene tamponata e il marito decide allora di recarsi a New York.

Nei mesi finali del 1971 Linda diventa così un'apprezzata *performer* di *loops*, con Chuck nel ruolo di agente. Ne ha girati 8 o 9; nel primo è diretta da Gerard Damiano, negli altri da Traynor e dai due cameramen di Damiano, Bob Wolfe e Ted Snyder (quest'ultimo destinato a una carriera nell'*hard* con il nome di Lawrence Cole, come regista di *quickies* a metà anni Ottanta, prima di essere ucciso a pistolettate dal suo

pusher nel 1989). Alcuni di questi filmini sono giunti alla notorietà, anche se non per i loro specifici meriti artistici. In *Piss Orgy*, diretto da Bob Wolfe e interpretato, oltre che da Linda, da Bob Everett e sua moglie Cathy (Everett è il vero nome del futuro pornodivo e regista Eric Edwards), i tre, dopo aver fatto sesso, si urinano addosso. Linda racconterà poi, in *Ordeal*, di aver avuto notevoli difficoltà fisiologiche nel girare la scena. *The Fist* e *The Foot* sono diretti da Traynor; nel primo, girato con una certa Ginger, dopo una scena lesbo Linda subisce un *fisting* completo; nel secondo, Linda si siede sul piede di Ginger sino alla caviglia; Chuck Traynor sosterrà poi che questo filmino "molto, molto *underground*" gli avrebbe procurato un invito al Festival di Cannes. Infine, i due *loops* più noti: *Dog* e *Dog Fucker*, quest'ultimo noto anche come *Dogorama*, spesso presentati insieme, anche in videocassetta, come un unico filmino. Nel primo Linda, dopo un rapporto sessuale con Eric, si ritrova ancora insoddisfatta, decidendo infine di rimediare con un possente pastore tedesco. Nel secondo replica la scena, stavolta con il solo Fido. La Boreman ha offerto un resoconto altamente drammatico dell'episodio. Dopo i suoi reiterati rifiuti di avere a che fare con il cane, anche di fronte alle minacce di pestaggio da parte di Traynor, la donna viene portata in una stanza dove di fronte a un tavolino sono seduti Wolfe e il suo assistente, cui si unisce il marito: sul tavolo c'è una pistola. "Sei proprio *sicura* di non voler fare il film?", le chiede il regista. "È meglio che tu ne sia davvero sicura", aggiunge l'assistente. "Togliti i vestiti, *cunt*", le dice il marito. Per più di un'ora Linda è costretta a reprimere i conati di vomito, mentre la *troupe* (diciamo così) gira la parte più importante del *loop*.

Nello stesso periodo Gerard Damiano, scoperta la sua straordinaria abilità di "ingoiatrice" mentre gira il suo *loop*, la ribattezza Lovelace e le cuce addosso *Deep Throat*, girato in gran parte a Miami nel gennaio del 1972 (dove Linda viene ferocemente picchiata da Chuck) e poi montato a New York. Nei primi mesi dell'anno Linda continua la sua attività di prostituta e pornostar (Traynor la costringe a un intervento chirurgico per aumentare la misura di seno). La prima newyorchese di *Deep Throat* (giugno 1972) e poi quella losangelena la proiettano, da un giorno all'altro, al *top* della celebrità. Nel momento di massimo impatto del *porno chic*, la coppia Traynor comincia così a presenziare alle feste dei "ricchi e famosi". I due, invitati da *Playboy*, si recano poi a Los Angeles, dove cominciano a guadagnare cospicuamente (interviste, servizi fotografici, contratti per libri). Alla Playboy Mansion, dove sembra svolgersi un'orgia ininterrotta, Linda diventa molto popolare come *performer* estrema: di fronte allo stesso Hefner, probabilmente non al corrente della situazione reale, replica i passaggi principali di *Dogorama* (con un cane di nome Rufus), evitando abilmente di andare sino in fondo.

Nel 1973 Linda compare in quattro film: uno è una semplice *compilation* dei suoi *loops* (*Linda Lovelace Meets Mr. Jones*, in coabitazione con l'altra nuova stella dell'*hard*, Georgina Spelvin); un altro è una seconda *compilation*, stavolta di *loops* stranieri (*Exotic French Fantasies*), dove è riprodotto un breve episodio di *oral sex* tra Linda e un superdotato; il terzo (*The Confessions of Linda Lovelace*) è ancora una specie di *compilation*, con una cornice di raccordo interpretata da una donna velata che dice di essere Linda, in cui compaiono scene da *Deep Throat*; il quarto, *Deep Throat II*, di-

retto da Joe Sarno, viene evirato delle scene *hard* in un momento di grande tensione per il futuro del *sex industry*, ovvero nel trambusto provocato da *Miller v. California* (paradossalmente, alcuni spezzoni di queste scene – gli unici sopravvissuti – compaiono in *The Confessions*). Nello stesso anno, mentre Linda continua a essere intervistata e fotografata da riviste importanti, le viene concessa una rubrica su *Oui*, compilata, ovviamente, da un *ghost-writer*, la giornalista Carolyn See. Viene anche pubblicato il suo *Inside Linda Lovelace*, frutto di due settimane di interviste e anche in questo caso di un'intensa attività di *ghost-writing*. Nel dicembre 1973 interpreta una parte nello spettacolo teatrale non-porno *Pajama Tops*, che si rivela però un fallimento. Finalmente Linda, ora indipendente dal punto di vista economico, riesce a lasciare Traynor, che prontamente si mette con un'altra pornodiva, Marilyn Chambers, non prima di aver passato un po' di tempo a cercare la moglie "con un M-16". In coppia con il nuovo compagno David Winters, Linda realizza, nel corso del 1974, un secondo libro autobiografico sulle gioie del sesso, *The Intimate Diary of Linda Lovelace*, e interpreta un *soft* demenziale, *Linda Lovelace for President*: nessuno dei due progetti incontra però il favore del pubblico.

Nello stesso 1974 Linda viene arrestata per possesso di cocaina. Separatasi anche da Winters, si sposa con il giovane operaio Larry Marchiano, estraneo al mondo dello spettacolo, e ha tre figli (il primo nel 1976). Sostanzialmente emarginata, e ridotta quasi in povertà, nel 1980 scrive insieme a Mike McGrady, un giornalista noto per una celebre truffa letteraria degli anni Sessanta (un finto diario di una casalinga inquieta, intitolato *Naked Came the Stranger*), la sua terza autobiogra-

fia, stavolta serissima e di grande successo. In *Ordeal* la Boreman racconta la sua vicenda con Traynor e il suo coinvolgimento nelle luci rosse. Divenuta amica della femminista Gloria Steinhem, agli inizi degli anni Ottanta comincia a partecipare ai tour di conferenze delle professioniste dell'antiporno, cominciando ad accusare apertamente il mondo del porno: "Quando guardate *Deep Throat*", si legge nella sua dichiarazione forse più famosa, rilasciata a un quotidiano canadese nel marzo del 1981, "mi state guardando mentre mi stuprano. È un crimine che il film sia ancora proiettato: per tutto il tempo avevo una pistola puntata alla testa". Assistita dalle due massime *stars* dell'antiporno, Andrea Dworkin e Catharine MacKinnon, nel dicembre del 1983, nel corso delle udienze pubbliche tenute dal consiglio comunale di Minneapolis in occasione del tentativo di imporre una legge contro la pornografia (che renderebbe possibile alle donne stuprate citare in giudizio i produttori dell'*hard*), fornisce una testimonianza potentemente drammatica. L'anno successivo offre un'altra testimonianza estremamente negativa sul mondo dell'*hard* di fronte alla Commissione Meese. Nel 1986 pubblica, sempre in collaborazione con McGrady, la quarta autobiografia, *Out of Bondage*, in linea con gli argomenti polemici delle sue nuove amiche. Il libro, tuttavia, non raggiunge gli ottimi risultati del precedente e Linda è nuovamente ridotta in miseria, ritrovandosi costretta a una colletta per un trapianto di fegato (1987). Agli inizi degli anni Novanta si trasferisce a Denver, pur continuando a partecipare, più sporadicamente, alle attività delle femministe antiporno. Si separa dal marito e lo accusa di violenze fisiche e psichiche, divorziando infine nel 1998. Trovato un nuovo compagno, a metà degli anni Novanta, molto probabil-

mente proprio a causa dei mutamenti nella sua vita familiare e sessuale, Boreman pare assumere un atteggiamento più morbido nei confronti del porno. Collabora con l'amico Eric Danville, uno dei direttori di *Screw*, alla preparazione di un libro che ne celebra le imprese *hard* (*The Complete Linda Lovelace*); rilascia nuovamente interviste sulle gioie del sesso, giudicando in modo negativo sia le sue ex amiche femministe sia le istanze di censura generalizzata; presenzia alla proiezione dei video di Veronica Vera. Cosa forse più importante, nel 2001 posa per la rivista *Leg Show* in calze e *guêpière*, in una posa certamente *sexy*: "Stava davvero cominciando a tornare al punto di partenza", ha scritto qualche giorno dopo la sua scomparsa Annie Sprinkle, sua grande ammiratrice, con entusiasmo forse eccessivo, "l'ho trovata una cosa molto eccitante e ho pensato che sarebbe stato davvero incredibile se fosse finita nuovamente a fare del porno!".

2. *Le altre testimonianze*

Il paragrafo precedente è basato su un'ampia varietà di fonti, ma si affida in massima parte alle autobiografie n. 3 e n. 4 sopra citate, alla testimonianza del 12 dicembre 1983 a Minneapolis, in occasione delle udienze per il passaggio dell'ordinanza Dworkin-McKinnon (vedi il successivo capitolo 6), e a quella resa il 12 settembre 1984 di fronte alla Commissione Meese. Ne emerge una versione ben sintetizzata dalla dichiarazione preliminare del dicembre 1983: "Linda Lovelace è il nome che ho portato durante un periodo di imprigionamento durato due anni e mezzo". Ma tale versione è stata spesso messa in dubbio. Mi sembra che siano due le modalità principali in cui è stata affrontata criticamente la vicenda:

quella *negazionista*, prevalente nel mondo del porno, secondo la quale la ricostruzione offerta in *Ordeal* e *Out of Bondage* è sostanzialmente falsa e Linda "Lovelace", più che una prigioniera, era un'assatanata disposta a tutto per soldi; e quella che definirei *vittimistica*, dominante negli ambienti non *hard*, secondo la quale Linda è stata di fatto brutalizzata, ma all'interno di una relazione in cui è difficile precisare il suo grado di partecipazione volontaria. Un importante corollario di questa seconda versione è che, comunque sia, il porno ha avuto un'incidenza assolutamente secondaria nel determinare le sue sfortune. I due resoconti critici trovano però un significativo *trait d'union* nell'identificazione dei motivi del voltafaccia della Boreman nel 1980. Linda era divenuta celebre tra il 1972 e il 1974, raggiungendo un grado di notorietà nazionale mai più raggiunto da altri *performers* dell'*hard* (compresi John Holmes e Traci Lords, famosi però per altri motivi; su Lords vedi il precedente capitolo 4). Tuttavia, non è mai riuscita a capitalizzare tale notorietà, ritrovandosi "superata" nel mondo dell'*hard* e restando esclusa anche dagli enormi guadagni di *Deep Throat*, pur essendone la principale attrazione. Dal film Linda ha tratto l'incredibile somma di 1200 dollari, mentre le centinaia di milioni di dollari guadagnate dal film (sia al cinema sia in video) sono andate al gruppo di Lou Peraino, produttore del film e poi capo della Bryanston, seria casa di produzione hollywoodiana attiva tra il 1973 e il 1976. Peraino proveniva da una famiglia di tradizione mafiosa e probabilmente era lui stesso membro di Cosa Nostra; comprò i diritti di co-produzione di *Deep Throat* da Damiano nel 1972 per 25.000 dollari (interrogato sulla vicenda anni dopo, il regista si rifiutò di chiarirla ulteriormente, dicendo al giornalista "Senti, vuoi che mi spezzino en-

trambe le gambe?") e si fece convincere delle abilità di "ingoiatrice" di Linda solo da ripetute prove pratiche (dettagliate in *Ordeal*). Da qui l'"amarezza" della Boreman e la sua ostilità nei confronti del *sex industry*. Si vedano i recentissimi commenti di molti personaggi importanti del porno in occasione della sua morte. Secondo William Margold Linda intendeva restare "famosa a tutti i costi" e abbandonandola i membri del *sex business* hanno avuto ciò che si meritavano: "Che cosa si aspettavano? Le hanno girato le spalle, e quindi lei le ha girate a loro". Henri Pachard usa lo stesso linguaggio: "Girò le spalle all'industria con tremenda rabbia, al punto da essere disposta a viaggiare dappertutto con la Commissione Meese [...]. Io credo che l'abbia fatto per soldi in entrambe le occasioni, quando fece *Deep Throat* e [...] quando testimoniò, visto che all'epoca era stato pubblicato il suo libro" (quest'ultimo giudizio è fondato su un dato evidentemente falso, visto che *Ordeal* viene pubblicato quattro anni prima della convocazione della Commissone). Due ex colleghi di Linda dei bei tempi newyorchesi insistono sulla stessa tesi: secondo Fred Lincoln "è stata l'amarezza" per non esser riuscita a restare popolare "a rovinarla. Noi non abbiamo fatto niente"; "Linda era una strana ragazza", ha affermato Jamie Gillis, "perché è diventata tanto amareggiata nei confronti di tutti e tutto". Nel 1996 Eric Edwards, partner di Linda in molti dei suoi *loops*, ha offerto una felice sintesi della questione: "Dopo *Deep Throat* lei è stata semplicemente superata. Non era particolarmente attraente e non sapeva recitare. Se avesse detto la verità sulla sua vita, il suo libro non si sarebbe venduto tanto bene".

Il commento di Edwards ci porta così al cuore delle tesi dei negazionisti, i quali, ha scritto la femminista li-

bertaria pro-porno Wendy McElroy, "sembrano considerare [Linda] una semplice bugiarda". Jim Holliday, veterano monomaniacale della storiografia *hard*, ha avanzato la seguente conclusione: "Ho parlato con le cinque persone che hanno realizzato *Dogorama*: Eric Edwards, Chuck Traynor, il regista-cameraman, il padrone del cane e l'uomo che metteva i soldi. Danno tutti la stessa versione. [...] Che queste cinque persone cospirino insieme per raccontare la stessa storia, ricordandosela dopo molti anni, con tutte le droghe e le esperienze che hanno avuto... si tratterebbe di una cospirazione per la quale li nominerei tutti direttori [...] della CIA. Il racconto vittimistico della Lovelace è tanto ridicolo quanto quello di quei matti che pensano che Neil Armstrong e compagni siano atterrati in Arkansas e che l'intero allunaggio sia stato una truffa. Se gli americani non vogliono credere alla verità non so che farci. Il proprietario del cane mi ha detto che un paio di giorni dopo Linda lo ha chiamato chiedendogli se il cane fosse ancora disponibile". Fred Lincoln, collega della Boreman negli anni newyorchesi, ha ricordato che "quando si era sul set con lei bisognava avere un bastone per tenerla alla larga. Era una fottuta cagna in calore; nessuno l'ha mai costretta a fare alcunché. Era solita attaccare i ragazzi... era una cosa orribile". Un anonimo *performer* di quegli stessi anni (per essere precisi, un *porn peer*), citato da Luke Ford nella sua biografia *online* di Linda, ha invece affermato che "Linda Lovelace avrebbe succhiato qualsiasi cosa fosse attaccata a un *dick* [...]. Le piaceva succhiare i cani quanto le piaceva succhiare gli uomini". La testimonianza più significativa e, mi pare, più serena è di Eric Edwards: "Linda era simpatica. Le piaceva lavorare con me. Adorava il sesso. Lei e Chuck Traynor sembravano persone nor-

mali, tranquille. Sembravano felici insieme. Non ho mai visto Linda con dei lividi o con gli occhi neri. Nessuno le ha tenuto una pistola alla testa per farla recitare. Le piaceva quel che faceva. È lei la responsabile del fatto che sono rimasto nel porno, poiché ha continuato a chiamarmi per farmi recitare con lei". Anche per quanto riguarda *Dogorama* Edwards si esprime serenamente, ma con precisione: "Dopo aver finito con Linda, mi sono seduto da parte e mi sono limitato a guardare. Lei c'era davvero dentro. Ero in soggezione. Non avevo mai visto una donna con un cane prima, ma da quel momento la cosa entrò in voga".

L'elemento che maggiormente colpisce nelle *performances* di Linda (penso in particolare a *Deep Throat*) è il suo atteggiamento partecipativo, che si riflette in moltissime sue dichiarazioni del periodo, in interviste e nei suoi primi due libri: "Il sesso è una cosa talmente bella che dovrebbe essere goduta da chiunque. Dovresti poter scegliere tutti i partner che vuoi"; "Sono così libera; non vedi quanto mi piace? Io vengo davvero ogni volta che ho qualcuno nella mia gola... Come posso essere sfruttata quando sono io che cerco tutto ciò?"; "Tutti i grandi *studios* mi hanno chiesto di fare film, ma io non voglio smettere di fare i porno; non voglio essere come tutti gli altri; cominciano con i cosiddetti pornofilm e poi passano al cinema legittimo, e poi dicono: 'Non li farò mai più, ci sono stato costretto'". In seguito Boreman ha sostenuto che tutte le interviste rilasciate all'epoca erano state dirette e manipolate da Traynor. Su questo argomento le altre testimonianze concordano: Carolyn See, la *ghost-writer* della sua rubrica per *Oui*, che nel 1973 frequenta a lungo la coppia, ha notato che "a ogni nuova timorosa domanda posta dal *ghost-writer* Linda si rivolge al suo compa-

gno, non sembra per aiuto, conferma o incoraggiamento, ma per una voce". Non si fa comunque fatica a registrare l'orientamento di fondo delle sue esternazioni, quel tipico impasto di apologia della rivoluzione sessuale, affermazione personale e difesa del *sex industry* che a tutt'oggi caratterizza spessissimo le dichiarazioni dei *performers* del porno (almeno sino a quando non escono dall'ambiente...). Tuttavia, anche se il personaggio pubblico Lovelace è evidentemente costruito, quasi tutti i primi critici dell'*hard* hanno colto e sottolineato la spontaneità, la freschezza e la partecipazione di Linda nella sua interpretazione di *Deep Throat*: "Una delle cose che mi è piaciuta di più del film è stato l'ovvia delizia di Linda nel fare ciò che faceva", ha scritto Wiliam Rotsler nel 1973; Linda "sembra genuinamente eccitata da quello che sta facendo", hanno commentato l'anno successivo Kenneth Turan e Steven Zito, "con il risultato che la sua *performance* non fa intravedere nulla della noia, del riso sbadato e del disgusto aperto che spezzano la realtà sensuale di molti film". "Per molti il vero problema di *Ordeal*", ha dichiarato di recente David Flint riassumendo la questione, "è il fatto che nel film Lovelace mostra tanto godimento". È pur vero che lo stesso Rotsler si lamenta del fatto che "Linda non si vede mai nuda" nella sua interezza, elemento che sembrerebbe convalidare le asserzioni di Boreman sui suoi lividi e le sue ferite.

3. La strategia antiporno

I *vittimisti* sono invece disposti a riconoscere che il racconto è convincente. La prova maggiore è stata fornita dall'ammissione dello stesso Traynor, secondo il quale i fatti narrati in *Ordeal* sono sostanzialmente esat-

ti, ma l'interpretazione fornita dall'autrice è completamente fuorviante: "Chuck Traynor non ha mai negato nessuna delle disgustanti accuse rivoltegli da Lovelace nei suoi due libri", hanno scritto Eddie Muller e Daniel Faris riassumendo le molte dichiarazioni dell'ex marito di Boreman, "ha semplicemente dichiarato che Lovelace era una complice volontaria, e che il suo cambiamento di umore è stato dovuto alla gelosia (lui l'ha lasciata per un'altra superstar del porno in ascesa, Marilyn Chambers) e all'influenza di un altro maschio dominatore" (ovvero Larry Marchiano, anch'egli violento e seviziatore). Non pochi tra coloro che si sono occupati o di porno o di Lovelace – Nadine Strossen, Wendy McElroy, Linda Williams, John Heidenry, Leora Tanenbaum, e così via – sono quindi disposti ad ammettere che Linda sia stata sottoposta a brutalità, sevizie e torture e che sia stata costretta – anche se non è chiaro sino a che punto – a prostituirsi e a divenire una pornostar. *Vittima*, quindi, ma *non del porno*. Infatti, i sostenitori di questo corollario importante della tesi vittimista hanno a loro disposizione una testimone formidabile: *Linda Boreman stessa* e il resoconto della sua vicenda offerta in particolare in *Ordeal*. I vittimisti mettono in luce i seguenti elementi: 1) Boreman è stata sottoposta a sevizie dal solo Traynor, che all'epoca non aveva connessione alcuna con l'industria del porno; nessun membro del *sex industry* l'ha mai toccata o minacciata (in tale affermazione viene sottovalutata, o scartata, la versione della realizzazione di *Dogorama* proposta in seguito da Boreman); 2) gli abusi di Traynor sono cominciati molto prima di un qualsiasi coinvolgimento della coppia nel porno e sono continuati anche dopo l'entrata nel *business*, indipendentemente da quest'ultimo evento; 3) dopo essersi liberata di Traynor (o esserne stata

piantata), Boreman ha continuato, senza alcuna forma di coercizione, la sua carriera nel *sex business*; 4) in *Ordeal* a coloro che fanno parte del mondo dell'*hard*, e in particolare alla *troupe* di *Deep Throat*, sono riservate solo parole gentili: "Nessuno mi stava chiedendo di fare cose che non volevo fare"; 5) l'autrice indica nel porno e in ciò che esso le ha concesso (autonomia personale, indipendenza economica ecc.) lo strumento che l'ha liberata dalla nefasta influenza del marito. La più felice e appassionata sintesi di tali argomentazioni è stata probabilmente fornita da Candida Royalle: "Ciò che mi turba è che [*Ordeal*] non è un libro sulla pornografia, ma sulla violenza domestica. Riguarda un donna picchiata da bambina, che sposa un uomo violento ed è trasformata in prostituta. *Da lui*. Non dal porno. Se leggete il libro troverete – *nelle sue stesse parole!* – che la cosa sulla pistola puntata alla testa è venuta da suo marito e non ha mai fatto parte del set di *Deep Throat*. Di fatto lei dice che la realizzazione del film è stata il primo momento in cui si è sentita di sorridere, perché le persone erano gentili con lei. La ragione per cui si è ritrovata con dei lividi è perché il marito era così geloso di come essi erano gentili con lei che l'ha poi picchiata nella loro stanza d'albergo. Se la violenza avesse avuto luogo sul set, la troupe l'avrebbe certamente fermata [...]. Essere coinvolta nell'industria e diventare una star si è rivelato, invece che un atto d'accusa contro la pornografia, ciò che le ha permesso infine di scappare. Women against Pornography si è impadronita della sua storia e ha agito come uno sfruttatore, proprio come il marito. Hanno preso il suo racconto, e invece di tentare davvero di aiutare una donna che aveva disperato bisogno d'aiuto, hanno deciso di travisare i fatti e di presentarla come la bandiera della loro causa".

Le considerazioni di Candida ci portano al nucleo del problema Boreman/Lovelace: come è successo che, dato l'orientamento generale del resoconto di *Ordeal*, la vicenda sia stata usata principalmente come dimostrazione della natura violenta e coartante della pornografia? La risposta è semplice: con un'attenta regia argomentativa, che, forse, potrebbe persino esser stata concordata, e che è stata attuata dalle principali attiviste antiporno con la collaborazione di Boreman stessa. I motivi per cui Linda si sia prestata al gioco sembrano anch'essi abbastanza chiari: 1) valorizzare e potenziare dal punto di vista pubblicitario le vendite del suo libro; 2) riacquistare visibilità e "fama" (elemento sempre sottolineato da chi l'ha conosciuta bene); 3) guadagnare nuova rispettabilità come madre di famiglia; 4) sfogare la sua palese avversione per il mondo del porno (per i motivi indicati nel precedente paragrafo 2). Del suo incontro con le guru del femminismo viene offerto un resoconto in *Out of Bondage*. Prima viene contattata da Gloria Steinhem, che le offre il suo aiuto per recuperare dal trauma descritto in *Ordeal*. Poi, nella sede di *Ms* incontra Susan Brownmiller, Andrea Dworkin e altre, "alcune delle quali sono diventate mie amiche". "Nel momento in cui ho sentito il nome Woman against Pornography ho voluto unirmi" al gruppo, prosegue. Poi, l'inserimento nel loro giro di conferenze e l'ampliamento del suo giro di conoscenze: "Un avvocato profondamente coinvolta nella mia vita è stata Catharine (Kitty) MacKinnon. Mi è rimasta amica ovunque si sia poi recata".

La strategia messa in atto dalle femministe che l'hanno circondata sembra articolarsi intorno a tre punti fondamentali: in primo luogo, *oscurare* il ruolo di Traynor come marito violento, oppure legare le sue brutalità

al porno; in secondo, *focalizzare l'attenzione* su *Deep Throat*, trasferendo nel contesto della realizzazione del film tutte le brutture – in particolare quella della "coercizione" – cui è stata sottoposta Boreman; in terzo, *centralizzare la connessione porno/violenza*, eliminando ogni riferimento alla successiva carriera di Linda. Negli scritti di Andrea Dworkin e Catharine MacKinnon (le due "registe" delle deposizioni di Linda a Minneapolis e presso la Commissione Meese) troviamo ripetutamente applicata tale strategia. Nel suo *Letters from a War Zone* Dworkin spiega prima che Linda "è stata costretta a darsi alla prostituzione e alla pornografia dal terrorismo bruto" del suo "pappone/marito"; dopo di che illustra i motivi per cui "lo stupro di gruppo, la violenza e il pestaggio a opera del marito, la prostituzione e le altre forme di abuso sessuale" che costituiscono "violazione dei diritti civili" sono "sistematici e intrinseci alla pornografia"; conclude quindi con la considerazione che "i pornografi sono terroristi domestici determinati a imporre, attraverso la violenza, uno status inferiore alle persone nate donne". In altri termini, le responsabilità di Traynor (di fatto convinto che le donne vadano addestrate come "cavalli") sono spostate sui pornografi, comunicando l'impressione che essi, e non il marito di Boreman, siano direttamente responsabili delle violenze da lei subite. Non c'è da meravigliarsi se in uno dei suoi ultimi libri l'intera vicenda sia riassunta come la semplice "coartazione di Linda Marchiano alla realizzazione di *Deep Throat*". Lo stesso tipo di *oscuramento* delle questioni principali riguardanti la vicenda caratterizza l'approccio di MacKinnon. Nell'introduzione a *Feminism Unmodified* MacKinnon spiega come Linda sia stata "coartata, con il rapimento, i pestaggi sistematici, la sorveglianza e la tortura, nella persona di

'Linda Lovelace', l'elemento fondamentale del film pornografico *Deep Throat*". Le sevizie di Traynor costituiscono semplicemente "le condizioni nelle quali *Deep Throat* è stato realizzato". Ovvero, si tratta semplicemente di "precondizioni" per l'evento centrale. Il suo saggio più noto sull'argomento (un'intro a una conferenza cui partecipavano sia Boreman sia Dworkin) è particolarmente rivelatore: "Il film *Deep Throat*, in cui Linda è stata pornografizzata, è divenuto un successo *chic*" (appunto il motivo per cui le femministe antiporno vi insistono tanto). MacKinnon ritorna sulla questione della violenza, negando che Linda fosse sul set per godere del sesso, con una frase breve ma accurata: "E allora metti una pistola alla testa di qualcuno e le dici 'comportati come se te la stessi godendo'". La frase è tipica dell'intera polemica delle femministe antiporno: si tratta di una generalizzazione che passa dall'astratto al concreto (la frase di Linda sopra citata era metaforica), suggerendo un'attinenza con il famoso episodio di *Dogorama*, di per sé piuttosto incerto; soprattutto, è in forma impersonale, e comunica l'impressione che *l'azione sia imputabile ai pornografi*, anche se nulla, nel resoconto di Boreman, suggerisce che qualcun altro oltre Traynor abbia usato mezzi simili con lei.

La strategia si palesa anche nelle iniziative di Linda stessa. In quanto all'episodio sul quale si è ormai focalizzata l'attenzione (in modo, come abbiamo visto, del tutto strumentale e ingiustificato secondo la stessa prospettiva di *Ordeal*), ovvero la realizzazione di *Deep Throat*, nel libro si leggono le seguenti frasi: "Mi stava accadendo qualcosa, qualcosa di strano. Aveva a che fare con il fatto che nessuno mi stava trattando come spazzatura. E forse si trattava solo della chimica di fare parte di un gruppo. Per la prima volta in molti mesi,

mi trovavo con altre persone, persone che non erano né pervertite né minacciose. Ero diventata parte di un gruppo. E cominciavo a rilassarmi. Ridevo con tutti loro. E ho pensato che la mia faccia si sarebbe rotta. Non avevo riso, riso davvero, per così tanto che la mia faccia ha dovuto scavarsi nuove linee del sorriso. [...] E nessuno mi stava chiedendo di fare cose che non volevo fare". Il brutale pestaggio cui la sottopone Traynor dopo il primo giorno di riprese è motivato proprio dal suo atteggiamento di non sofferenza. Nel 1983, quando la trasformazione di *Ordeal* da documento sulla violenza familiare a manifesto antiporno è ormai completata, l'episodio viene raccontato da Linda in modo da spostare l'enfasi dalla violenza del marito alla connivenza dei pornografi: "Durante la realizzazione di *Deep Throat*, anzi dopo il primo giorno, ho subito un brutale pestaggio nella mia stanza per avere sorriso sul set. Stavo in una stanza d'albergo e l'intera troupe stava in un'altra stanza, almeno venti persone che facevano festa, con musica, ridevano e si divertivano. Traynor ha cominciato a sbattermi sui muri. Ho pensato: tra quelle venti persone ci sarà pure un essere umano che farà qualcosa per aiutarmi e ho gridato chiedendo aiuto. Mi stavano picchiando, mi prendevano a calci e mi sbattevano sul muro. Improvvisamente nella stanza accanto si è fatto silenzio. E nessuno, proprio nessuno, è venuto ad aiutarmi. Il giorno successivo la lamentela maggiore era che sul mio corpo si vedevano i lividi". Con il tempo la strategia è divenuta sempre più radicale: in *Out of Bondage* la fuga dal "pazzo sadico" viene subito accostata alla fuga da "quei gangsters che, secondo resoconti a stampa, con me avevano fatto trecento milioni di dollari", dando l'impressione che anche i pornografi – che in verità

non avevano motivo alcuno per ricercarla – le dessero la caccia "con mitra e pistola". "Quando nel 1988 ha partecipato a una puntata di *Geraldo*", ha scritto Leora Tanenbaum riferendosi a uno dei più noti *talk shows* americani, "Marchiano ha parlato della sua esperienza di lavoro in *Deep Throat* in una forma impersonale, offuscando la fonte della coartazione. 'Sono stata picchiata e sono stata costretta a farlo, mi hanno puntato una 45 e un mitra semiautomatico, un M-16', ha detto al pubblico. [...] Non ha menzionato neppure una volta il fatto che l'autore della violenza fosse suo marito".

Non è improbabile che la morte abbia in un certo senso bloccato un ulteriore processo di revisione da parte di Linda. Non sino al punto cui ha accennato Annie Sprinkle (addirittura un *ritorno al porno!*), ma forse nel senso di una nuova chiarezza sul suo caso. Ne troviamo qualche traccia nella lunga intervista recente di Eric Danville. Tornando a uno degli argomenti occultati di *Ordeal*, Linda ammette che il porno ha avuto un ruolo positivo nella sua liberazione dal marito: "Mi sentivo protetta a causa dei media, perché non credevo che Traynor mi avrebbe ucciso o mi avrebbe davvero fatto male. [...] Mi dava un senso di protezione". Anche sul periodo successivo passato con David Winters – altro argomento tabù negli ultimi vent'anni – si esprime con nuova serenità: "Mi divertivo molto di più perché di me non si abusava sessualmente. Andavo in giro con abiti trasparenti, ma non andava tanto male. Non credevo che apparire sexy fosse una cosa terribile". In quanto alla censura dei materiali porno, sostiene ora di essere assolutamente contraria, dichiarandosi invece favorevole alla "consapevolezza". Resta però la sua ferma opposizione alle proiezioni di *Deep Throat*: "Se l'a-

vessi fatto volentieri e per me fosse stato tutto felicità, allora non mi disturberebbe. Ma ci sono stata costretta. Hanno abusato di me". Il suo giudizio sulle ex amiche femministe rivela molto sia sulla meccanica della vicenda sia sul suo carattere. Alla domanda di Danville sul perché non si sia impegnata contro l'abuso domestico invece che contro il porno, la risposta è innocente (ma significativa): "Chi combatteva l'abuso domestico non mi ha mai contattato. Catharine [MacKinnon] è stata la prima persona che si è davvero avvicinata a me". La conclusione è quasi perentoria: "Penso che grazie a me siano partite bene in quello che volevano fare. Ma non mi hanno davvero aiutato. Si sono fatte un mucchio di soldi grazie a me. Di solito dicevano 'tutta questa gente ha fatto un sacco di soldi grazie a te, ma tu non andrai dietro a quei soldi. Sono sporchi'. E io, 'bene, vi prenderete voi cura di me per il resto della vita?'. Credo di essere stata più delusa dal movimento femminista che da qualsiasi altra cosa". Molta acqua pare passata sotto i ponti dai tempi di Minneapolis e di *Out of Bondage*.

6

La società aperta al bivio: la critica femminista della pornografia

Il 10 luglio 1984, a Minneapolis, una femminista ventitreenne si dà fuoco per protesta contro il porno. Il consiglio comunale della città approva qualche giorno dopo, e per la seconda volta, un'ordinanza che punisce severamente la produzione e la commercializzazione dei materiali *hard core*. Il sindaco, come nel caso precedente (dicembre 1983), oppone il suo veto. La stessa proposta legislativa è tuttavia già diventata legge comunale in un'altra città, Indianapolis, dove è stata approvata il precedente 1° maggio. Il successivo 19 novembre il giudice distrettuale Sarah Evans Parker dichiara illegittima l'ordinanza, ritenuta incompatibile con il Primo emendamento della Costituzione americana (secondo il quale "il Congresso non farà leggi [...] che restringano la libertà di parola o di stampa"). Il 25 agosto 1985 la Corte d'appello del VII Circuito, presieduta dal giudice Frank Easterbrook, conferma la sentenza. Altrettanto fa, senza neppure un'opinione dissidente, il 24 febbraio 1986 la Corte Suprema. Secondo Parker "è chiaro che ciò che i convenuti di fatto vogliono, con questa legge, è un'inedita classe di espressione senza protezione costituzionale, nota come 'pornografia' e caratterizzata come sessualmente discriminatoria". Easterbrook così

spiega i motivi della decisione: "L'ordinanza è discriminatoria sulla base dei contenuti delle espressioni. Le espressioni che si riferiscono alle donne nel modo approvato – in incontri sessuali 'basati sulla parità' – sono legittime, non importa quanto siano sessualmente esplicite. Le espressioni che si riferiscono alle donne nel modo disapprovato – sottomesse sessualmente o pronte a godere dell'umiliazione – sono illegittime, non importa quanto siano significative le qualità [...] dell'opera nel suo complesso. In questi casi lo stato non può imporre un punto di vista privilegiato sull'altro. La Costituzione proibisce allo stato di dichiarare che una delle prospettive è giusta riducendo al silenzio gli oppositori".[1] La sentenza è un punto di svolta tra i più importanti nel percorso del femminismo americano: il giudice Easterbrook e i suoi colleghi mettono fine a un poderoso sforzo che negli anni precedenti ha impegnato una parte considerevole del movimento e che si è incentrato, sia pure tra dubbi e ripensamenti, sulla battaglia contro la pornografia. Con la comparsa di fronti interni e "collaborazionismi" vari, tale battaglia per certi versi costituisce una rilevante chiave di lettura degli snodi teorici e degli sviluppi politico-culturali che legano insieme, nel discorso femminista, le categorie del sesso e della politica.

1. Sesso e/o rivoluzione

Tra i gruppi e gruppuscoli che si formano in USA tra il 1968 e il 1969 sulla base della critica della Nuova sinistra

1. Citati in R.F. Hixson, *Pornography and the Justices. The Supreme Court and the Intractable Obscenity Problem*, Southern Illinois University Press, Carbondale-Edwardsville 1996, p. 203; E. De Grazia, *Girls Lean Back Everywhere. The Law of Obscenity and the Assault on Genius*, Constable, London 1992, p. 616.

il Cell 16 di Boston espone il punto di vista più radicale sulla natura specificamente culturale dell'oppressione femminile. Pur risentendo di opzioni marxiste e muovendosi ancora nell'orbita politica del Movement, il gruppo articola un'analisi della relazione uomo-donna che mette l'enfasi sull'autonomia etico-politica della donna, giudicata in grado di liberarsi dei condizionamenti culturali che sono la vera chiave di volta del potere maschile. Da qui l'insistenza sulla separazione da quei valori che costituiscono la società degli uomini: non solo potere, dominio, gerarchia, a cui si contrappone una visione "matriarcale" delle relazioni interpersonali – ugualitaria, empatica, comunicativa – ma anche lo stesso sesso concepito sotto il profilo del rapporto uomo-donna. Le donne del Cell 16 sono tra le prime a sviluppare una critica serrata e radicale dei principi della rivoluzione sessuale (vedi il precedente capitolo 2), applicando in modo rigoroso la lezione del loro libro di riferimento, il celebre *SCUM* di Valerie Solanas: "Il sesso è il rifugio dei poveri di mente", si legge nel *Manifesto*, "più la donna è povera di mente, più profondo è il suo 'incastro' nella cultura maschile".[2] La posizione "antisesso" del Cell 16 si iscrive in un momento di elaborazione politica al femminile che nel complesso va radicalizzando le sue tesi, trasformando la critica del matrimonio in sospetto nei confronti della natura gerarchica del rapporto eterosessuale *tout court*, l'analisi dell'imperialismo al maschile nella presa d'atto di una *differenza* di fondo tra *Weltanschauung* maschile e femminile, la necessità del *consciousness raising* nella teorizzazione di una separazione politico-culturale delle donne, la difesa della libertà sessuale

2. V. Solanas, *Manifesto per l'eliminazione dei maschi* (1968), tr. it. ES, Milano 1994, p. 38.

in una scelta politica di fondo verso il lesbismo. Non è quindi un caso che nel novembre del 1969 – nel momento in cui il porno di massa emette i primi vagiti in terra americana – sulla rivista del Cell, *No more Fun & Games*, compaia la prima analisi della pornografia in termini altamente negativi, come espressione di una precisa costruzione ideologica che punta a confermare il potere maschile sulla donna, esercitato attraverso la *categoria del sesso.* Secondo Roxanne Dunbar, leader carismatica del gruppo, il porno in quanto tale – come discorso complessivo e costruzione estetica – costituisce violenza contro le donne e va equiparato al linciaggio.[3] Nello stesso periodo un'analoga critica viene proposta da Ti-Grace Atkinson, non sorprendentemente un'altra leader carismatica di un gruppo separatista, quello newyorchese delle Feminists, note per esser state le prime a considerare "collaborazioniste" le donne sposate o conviventi con un uomo (le regole d'ammissione nel gruppo prevedono che tali donne non possano mai superare un terzo del totale). Le newyorchesi condividono con le bostoniane l'opinione che l'atto eterosessuale in sé sia un'istituzione designata a consolidare i ruoli e quindi a perpetuare l'oppressione femminile. Entrambi i gruppi si muovono quindi in un'orbita discorsiva che, a partire dalla critica del rapporto sessuale "classico", e passando per il rifiuto della retorica liberazionista degli anni Sessanta, muove verso la negazione della centralità stessa del piacere sessuale nel confronto in atto, puntando a sbalzare in primo piano i problemi strettamente sociali e politici, privilegiando la dimensione cultural-costruttivistica a onta di qualsiasi concezione biologicistica del pia-

3. A. Echols, *Daring to Be Bad. Radical Feminism in America 1967-1975* (1989), University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2003, pp. 164-165.

cere. Una prospettiva che confluisce con le apologie separatiste del lesbismo che interpretano l'omosessualità femminile come atto politico: "La società maschile definisce il lesbismo come un atto sessuale", dichiara Charlotte Bunch, del celebre collettivo lesbo-femminista The Furies (Washington), "noi diciamo che la donna-che si identifica con-la donna si impegna con altre donne per sostegno politico, emotivo, fisico ed economico. [...] Consciamente o no, con le sue azioni la lesbica riconosce che concedere sostegno e amore agli uomni perpetua il sistema che la opprime".[4]

Queste elaborazioni trovano peraltro un certo riscontro – non proprio una convergenza – nella contemporanea discussione sessuologica che, smontando il mito dell'orgasmo vaginale, rende la posizione maschile, rispetto al tema del piacere femminile, decisamente più incerta: "In conclusione, la clitoride come organo recettore viene stimolato in modo indiretto o secondario durante il coito", dichiarano Masters & Johnson, ma già qualche anno prima Albert Ellis, un altro degli iconoclasti guru della liberazione sessuale, aveva spiegato che "a volte l'orgasmo femminile minore è equiparato al cosiddetto climax clitorideo, mentre quello maggiore viene equiparato al cosiddetto climax vaginale, ma a soste-

4. C. Bunch, "Lesbians in revolt" (1972), ora in *Radical Feminism*, a cura di B. Crow, New York University Press, New York-London 1998, pp. 332-336, citaz. p. 332. La più celebre analisi del tema, che lega strettamente sessualità lesbica e politica radicale, è di Adrienne Rich: "Possiamo quindi concludere che c'è un *nascente* contenuto politico femminista nell'atto di scegliere una donna come amante o partner per la vita a fronte dell'eterosessualità istituzionalizzata. Ma perché l'esistenza lesbica realizzi questo contenuto politico in una forma definitivamente liberatoria, la scelta erotica deve approfondirsi ed espandersi in una conscia identificazione con la donna: nel femminismo lesbico" ("Compulsory heterosexuality and lesbian existence", 1980, ora in *Powers of Desire. The Politics of Sexuality*, a cura di C. Stansell, A. Snitow e S. Thompson, Monthly Review Press, New York 1983, pp. 177-205, citaz. p. 201).

gno di questa equazione non c'è prova alcuna. Al contrario, molte donne riescono a raggiungere il climax maggiore con la diretta stimolazione clitoridea, mentre l'introduzione penile-vaginale fornisce loro, quando va bene, orgasmi minori".[5] È del resto questo l'argomento di "The myth of the vaginal orgasm", scritto nel 1969 dalla poetessa Anne Koedt, in cui, però, la tesi non è anti-liberazionista nel senso del rifiuto dell'*intercourse* in sé, quanto piuttosto maturamente liberazionista: "Mentre l'idea del mutuo godimento viene molto applaudita nei manuali matrimoniali, non è seguita sino alla sua logica conclusione. Dobbiamo cominciare a pretendere che se certe posizioni, ora definite 'standard', non conducono all'orgasmo reciproco, non siano più definite 'standard'. Bisogna usare o inventare nuove tecniche che trasformino questo particolare aspetto del nostro attuale sfruttamento".[6]

Tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta nel movimento femminista prevalgono ancora le tesi liberazioniste, diciamo così pro-sex, mentre le elaborazioni del Cell e delle Feminists sembrano ancora minoritarie. Lo testimonia *Sexual Politics* di Kate Millett, che, dei tre *blockbusters* femministi del 1970, è quello maggiormente attento ai risvolti culturali della pornografia, nel quale ricompare peraltro la metafora dunbariana del linciaggio. Le sue tesi sono note sin dal 1968, grazie all'ampia diffusione di un saggio/anticipazione. Qui Millett sceglie il celebre caso di Richard Speck – che in una notte del 1966 assassinò otto infermiere – per il-

5. V.H. Masters, V.E. Johnson, *L'atto sessuale nell'uomo e nella donna* (1966), tr. it. Feltrinelli, Milano 1978, p. 67; A. Ellis, *The Art and Science of Love* (1960), Bantam, New York 1969, p. 18.

6. A. Koedt, "The myth of the vaginal orgasm", 1969, ora in *Radical Feminism*, cit., pp. 371-377, citaz. p. 372.

lustrare l'odio di fondo che lega l'uomo alla sua vittima, indicando nella diffusione del porno una prova significativa della sua dimensione sociale: "Che i suoi omicidi riecheggino nelle camere surrealiste della fantasia e dei desideri da soddisfare maschili è testimoniato da ogni sudicio saggio sul sadismo e la tratta delle bianche nei *dirty movies* della 42ª Strada, nonché dal carattere antisociale della pornografia *hard core*".[7] Nel successivo *magnum opus* sono analizzate le diverse modalità di questa ostilità maschile, all'interno di una strategia di scomposizione delle molteplici "politiche" (ideologiche, culturali, sociali ecc.) con cui il patriarcato conserva e difende il suo potere. Il caso di Peck, il modo in cui è stato proposto al grande pubblico e soprattutto la natura della sua ricezione/interpretazione mettono in mostra un evidente "titillamento", particolarmente insistito in "quelle fantasticherie pubbliche che vengono ammannite ai pubblici maschili dai mass media pornografici o semi-pornografici", che suggerisce un'analogia con il "*frisson* collettivo" tipico della "società razzista quando i suoi componenti più 'logici' hanno commesso un linciaggio". La peculiarità della lettura di *Sexual Politics* sta nel rovesciamento dell'interpretazione usuale della rivoluzione sessuale, soprattutto della sua versione popolare (vedi il precedente capitolo 2). In effetti, nel testo viene proposto un inedito paradigma interpretativo, che identifica nel periodo 1830-1930 (con una decisa intensificazione/accelerazione nella sua seconda metà) il momento di massimo sviluppo di una rivoluzione che, attraverso "la cessazione delle tradizionali inibizioni sessuali e dei tabù", ha portato un attacco de-

7. K. Millett, "Sexual Politics", 1968, ora www.cwluherstory.com/CWLU-Archive/millett.html

ciso al patriarcato.[8] A sostegno della tesi, Millett mette insieme John Stuart Mill e Friedrich Engels, il miglioramento della condizione legale della donna e il suo accesso al mondo del lavoro, l'avvento del femminismo e la crescita della libertà sessuale. Di conseguenza, il periodo successivo assume le fattezze di una vera e propria controrivoluzione in difesa del patriarcato e di un ordinamento sociale che, non potendo fare a meno della famiglia, impone di fatto la subordinazione della donna. Millett rilegge così la genealogia della (cosiddetta) rivoluzione sessuale, svelando gli elementi più decisivi e ambigui dei discorsi di alcuni dei suoi eroi e trasformandoli così, paradossalmente, in protagonisti della reazione. Primo tra tutti Sigmund Freud: nonostante il ruolo positivo giocato dalla psicoanalisi nella più ampia dinamica della "comprensione dell'uomo", le sue intuizioni finiscono "per essere mess[e] al servizio di un atteggiamento fortemente controrivoluzionario". Il dilemma sta nella caratterizzazione dell'"enigma donna", a partire dall'"invidia del pene", passando per il complesso di castrazione, la fase edipica ecc., sino alla caratterizzazione finale della personalità femminile in chiave di passività, masochismo e narcisismo, il tutto all'ombra dell'incapacità di Freud, "inconscia o deliberata, di scindere due fenomeni completamente diversi, la biologia della femmina e la condizione femminile". Ciò conduce all'inferenza che "quest'ultima è il prodotto della natura quanto, o quasi quanto la prima, e che è in un certo senso inevitabile, anziché essere la risultante di una situazione sociale": il fatto è che il padre della psicoanalisi "sembra ansioso di persuaderci che quanto un

8. K. Millett, *La politica del sesso* (1970), tr. it. 2 voll., Bompiani, Milano 1979, I, pp. 75, 86.

mondo maschile ha fatto della donna è soltanto ciò che la natura aveva fatto di lei sin dall'inizio".[9] L'analisi millettiana è tra i primi virulenti attacchi femministi alla psicoanalisi, intesa come disciplina che accredita e anzi costruisce l'immagine della donna nella società patriarcale come necessariamente subordinata, per ragioni biologiche e più genericamente "naturali".[10] Ed è di fatto questa la posizione che, con ovvie differenze di impostazioni ed enfasi, sostengono alcuni campioni della (cosiddetta) rivoluzione sessuale come D.H. Lawrence, Henry Miller e Norman Mailer. Miller, nota Millett nello svelamento più radicale e convincente del libro, "è andato anche al di là delle situazioni vuote che si trovano spesso nella pornografia professionale, nei film osceni ecc., sovraccaricando i suoi episodi di crudeltà e disprezzo". La cosiddetta "libera e lieta sessualità" che proclama nasconde di fatto una serie di "sistemazioni autoritarie che concedono al maschio una licenza assoluta", in un quadro in cui la donna è relegata in una condizione "esclusivamente sessuale, rozzamente biologica": all'uomo "umano e animale", "intellettuale e sessuale" si contrappone la donna solo animale, solo sessuale.[11] Ora, se *Sexual Politics* può essere inteso anche come una denuncia della falsità delle promesse e dello stesso discorso della *Sexual Revolution* così com'è stata

9. *Ibidem*, I, pp. 225-226, 237.

10. Si vedano le ricostruzioni della polemica in J. Mitchell, *Psicanalisi e femminismo* (1974), tr. it. Einaudi, Torino 1976; S. Kofman, *L'enigma donna* (1980), tr. it. Bompiani, Milano 1982; T. de Lauretis, "La nemesi di Freud. Per un'archeologia degli studi su genere, sessualità e cultura" (1996), in *Soggetti eccentrici*, tr. it. Feltrinelli, Milano 1999, pp. 81-118; S. Toubert, *La sessualità femminile e la sua costruzione immaginaria*, tr. it. Laterza, Roma-Bari 1996; e la scelta di testi freudiani (con discussione e commento della curatrice) *Freud sul femminile* (1990), a cura di E. Young-Bruehl, tr. it. Bollati Boringhieri, Torino 1993.

11. K. Millett, *La politica del sesso*, cit., II, pp. 366, 372, 380.

propagandata e affermata secondo la prospettiva "autoritaria", ciò non vuol dire che Millett rinunci alla prospettiva della liberazione sessuale. Anzi, i fermenti degli anni Sessanta conducono proprio verso una specie di recrudescenza rivoluzionaria, attuata da "negri, giovani, donne, poveri", che consisterebbe anche in un'inedita "libertà" dal "ruolo prescrittivo, sessuale o di ordine inverso" e in una sconfitta della "tirannia della categoria sessuale-sociale e del conformismo al cliché sessuale".[12]

L'analisi differisce cioè significativamente da quella di Dunbar, Atkinson e anche Bunch.[13] Per certi versi converge con quella più conservatrice della National Organization for Women (di cui Millett è membro sino al 1970), che condanna la rivoluzione sessuale perché sembra imporre una cultura che facilita agli uomini l'accesso sessuale alle donne diminuendo nel contempo le meccaniche della loro "responsabilità" (in altri termini, rendendo meno necessario il matrimonio). Ma è consonante anche con gli altri due successi editoriali femministi del 1970, che mostrano un'enfasi liberazionista molto più marcata. In *The Dialectic of Sex* Shulamith Firestone, altra leader carismatica delle femministe newyorchesi, visualizza la rivoluzione nei termini di un "ritorno" dell'umanità alla "sua naturale sessualità 'perverso-polimorfa'", con "tutte le forme di sessualità [...] permesse e praticate".[14] In *The Female Eunuch*, opera dell'australiana Germaine Greer, coinvolta negli esperimenti olandesi del gruppo Haynes-de Ridder (vedi il precedente capitolo 2) al punto da farsi foto-

12. *Ibidem*, p. 440.
13. Da notare che Millett si dichiarerà poi bisessuale (vedi la sua autobiografia, pubblicata nel 1974, *In volo*, tr. it. Bompiani, Milano 1977).
14. S. Firestone, *La dialettica dei sessi* (1970), tr. it. Guaraldi, Firenze-Rimini 1971, p. 216.

grafare nuda (con cervice in primo piano) sulla copertina di *Suck*, si riprende l'esame marcusiano (con ampie citazioni dal maestro) del nuovo permissivismo, caratterizzato da "principio della prestazione" e "sfogo meccanico". Ma la liberazione sessuale viene presa sul serio e sino in fondo: proprio per evitare le trappole della *Sexual Revolution* al maschile, le "donne devono insistere non solo per l'orgasmo ma addirittura per l'estasi". Non casualmente, Greer entra in polemica con le Feminists e con Atkinson in particolare: "Il rifiuto dei rapporti sessuali come tattica rivoluzionaria è estremamente pericoloso, perché non costituisce un atto autentico e perché conduce alla schiavitù nei termini in cui essa è ora possibile, mentre invece il sesso è il terreno di confronto principale sul quale raggiungere un accordo sui nuovi valori".[15] Ad Atkinson, e più in generale all'intero arco del femminismo americano preso in una visione socio-economico-culturale del tema dell'emancipazione della donna, Greer contrappone una liberazione individuale che passa per una nuova mistica del sesso (alla Norman Brown, per intenderci; vedi ancora il precedente capitolo 2). Non a caso Juliet Mitchell, la femminista marxista inglese spesso intenta a bacchettare le sue colleghe non abbastanza attente a contesti, strutture e sovrastrutture, nota che *The Female Eunuch* è scritto "da una posizione anarco-individualista" (per i marxisti l'estremo insulto), una posizione "datata" ed "esterna" sin dal suo apparire.[16]

Insomma, sin dai suoi inizi la polemica antiporno del femminismo si avvia su binari che ci permettono di di-

15. G. Greer, *L'eunuco femmina* (1970), tr. it. Mondadori, Milano 2000, pp. 50-51, 308-309.

16. J. Mitchell, *Women's Estate* (1971), Penguin, Harmondsworth 1976, p. 68, nota 1.

stinguere due tendenze generali, sia pure in un complesso di letture e interpretazioni di grande ricchezza, non facilmente riducibili in uno schema generico: da un lato una posizione che condanna l'ideologia più profonda della rivoluzione sessuale, appunto come teoria dell'*interazione maschio/femmina*, tende a svalutare il sesso/piacere in senso strettamente biologico come strumento di liberazione, riducendolo a elemento secondario nel confronto con l'oppressione, e punta a definire/costruire l'identità della donna in termini culturalistici forti, in termini cioè di *differenza* – con una suggestiva mescola tra antropologico, religioso e biologico – rispetto all'uomo; dall'altro una posizione che, critica non tanto nei confronti della liberazione sessuale, quanto nella sua prevalente versione al maschile, continua a guardare al mutamento degli usi e dei costumi sessuali come una delle vie verso la "rivoluzione" e la conquista dell'eguaglianza, in versioni che sanno a volte servirsi anche dei temi della differenza.[17] È ovviamente lungo il primo asse che scorre un'avversione per *l'hard core* quasi ontologica; in una prospettiva in cui il rapporto eterosessuale è vissuto e interpretato come principale cifra e strumento dell'oppressione femminile, la versione liberazionista di tale rapporto (e delle sue varianti) offerta dal porno di massa assurge a celebrazione e affermazione della subordinazione delle donne.

17. Per versioni dell'ascesa e della differenziazione del femminismo americano più o meno in questi termini vedi A. Echols, "The new feminism of yin and yang", in *Powers of Desire*, cit., pp. 439-459; E. Willis, "Radical feminism and feminist radicalism" (1984), ora in *No more Nice Girls*, Wesleyan University Press, Hanover-London 1992, pp. 117-149; A. Snitow, "Rentrenchment vs. transformation" (1985), ora in *Caught Looking*, a cura di K. Ellis, B. O'Dair e A. Tallmer, LongRiver Books, East Haven 1986, pp. 10-17; A. Russo, "Conflicts and contradictions among feminists over issues of pornography and sexual freedom", *Women's Studies International Forum*, X, n. 2, 1987, pp. 103-112; A. Echols, *Daring to Be Bad*, cit.

2. *Sade negli anni Sessanta*

In quanto alle femministe pro-sex, le loro analisi critiche del porno di massa *non sono in genere antiporno*. Facciamo due esempi. In *The Sadeian Woman* Angela Carter decostruisce i materiali sociali e culturali che strutturano il fenomeno: "La pornografia rinforza i falsi universali degli archetipi sessuali perché nega, non ha tempo per, non trova spazio per, o ignora, a causa della sua ideologia sottostante, il contesto sociale in cui l'attività sessuale ha luogo". È per questo motivo che l'*hard* "deve sempre avere la falsa semplicità della fiaba: l'astrazione della carne implica la mistificazione della carne". Da questo punto di vista il porno di massa rientra nella dinamica descritta da Marcuse. Ma proprio la sua evoluzione e la sua possibile trasformazione, negli anni Settanta, in un genere narrativo popolare, suggeriscono a Carter che l'uso più costante delle "arti letterarie della trama e della caratterizzazione" potrebbero dar vita a un "pornografo morale", ovvero "un artista che usa il materiale pornografico entro l'accettazione della logica di un mondo di licenza sessuale assoluta per tutti i generi, proiettando il modello di come un tale mondo possa funzionare. Un pornografo morale potrebbe usare la pornografia come critica delle relazioni correnti tra i sessi. Si occuperebbe della mistificazione totale della carne [...]. Tale pornografo non sarebbe nemico delle donne, forse perché potrebbe penetrare nel cuore del disprezzo per le donne che distorce la nostra cultura".[18] La prospettiva di Carter è ancora imbevuta di certo avanguardismo letterario molto *Sixties*, e il suo testo sembra avere ancora molto a che fare con il potere sug-

18. A. Carter, *The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography* (1979), Penguin, Harmondsworth 2001, pp. 16, 19-20.

gestivo della parola scritta piuttosto che con la pervasività dell'immagine. Ciò nonostante, la sua analisi dei meccanismi narrativi e concettuali sadiani ci porta al cuore dell'interpretazione sovversivistica del porno. Nella ricostruzione polemica della "teoria della superiorità materna" al centro della *Philosophie dans le boudoir*, ovvero, scrive polemica nei confronti del femminismo "maternale", della "più dannosa di tutte le *fictions* consolatorie" cui le donne non sanno rinunciare nonostante "sgorghi dalla terra fantastica degli archetipi, senza tempo e spazio, dove vivono tutti gli incorporamenti della supremazia biologica", Sade mostra tutti i limiti del pornografo/libertino incapace di divenire realmente rivoluzionario, negando l'orgasmo a Madame de Mistival, madre di Eugénie: "Se fosse venuta, allora tutte le dighe sarebbero crollate insieme e la notte universale sarebbe scesa all'istante; il piacere avrebbe asserito se stesso in trionfo sul dolore, mentre la necessità dell'esistenza della repressione come stimolante sessuale avrebbe cessato di esistere".[19]

Anche Luce Irigaray punta a smascherare – in un'analisi del meccanismo pornografico tra le più penetranti in assoluto – le ambiguità nella strategia del libertino/liberatore. Nelle "Domande ai pornografi" che costituiscono il corpo del saggio "'Françaises' ne faites plus un effort...", parafrasi al femminile del celebre intermezzo filosofico della *Philosophie dans le boudoir*, Irigaray si sofferma sui meccanismi dell'*hard* adottando il punto di vista femminile,[20] analizzando però, di fatto, le strutture portanti della "scena pornografica": "Alla vista di chi è

19. *Ibidem*, pp. 106, 131.

20. La prospettiva differenziale di Irigaray non si schiaccia su una semplice logica dicotomica: "In *Speculum*, ho scritto che, per costruire un'etica politica, è necessaria una duplice dialettica, una dialettica per il soggetto

offerta" la donna e il suo "godimento"? Quale sarebbe poi la natura di questo godimento (la messa in scena assicura forse che "goda del suo godere?")? L'accostamento piacere/dolore, elemento apparentemente irrinunciabile per il libertino/liberatore eroe della rivoluzione sessuale, ipotizza un "*fantasma di corpo-vergine-solido-chiuso da aprire con violenza*": non rivela così una corporeità che "sembra godere soltanto dell'effrazione"? La ripetizione coattiva di tale "scena" non nasconde allora qualcosa che necessariamente "*sfugge al piacere*"? Lo svelamento delle strutture narrative/concettuali è decisivo e le domande illuminano brillantemente le contraddizioni di una fruizione pornografica basata sul (traballante) *ethos* liberazionista prevalente negli anni Sessanta. Ma la conclusione non è, appunto, antiporno: "Ci sarebbero molte altre domande da fare ai pornografi. Senza per questo sollevare la questione se si è 'favorevoli' o 'contrari' alle loro pratiche. Dopo tutto, meglio che la sessualità sottesa al nostro ordine sociale si eserciti apertamente, piuttosto che lo comandi dal luogo delle sue rimozioni. Chissà che, a forza d'esibire senza pudori, la fallocrazia ovunque regnante, non diventi possibile un'altra economia sessuale. La pornografia come "catarsi" del dominio fallico? Come svelamento della soggezione sessuale delle donne".[21]

Il dispositivo discorsivo Sade/rivoluzione sessuale/pornografia, sanzionato da decenni di critica letteraria e di filosofia politica, è spesso il mezzo attraverso il quale

maschile e una per il soggetto femminile", si legge nel testo di una conferenza del 1988, "oggi, direi che è necessaria una triplice dialettica: quella del soggetto maschile, quella del soggetto femminile, quella dei loro rapporti in coppia o in comunità" ("Come diventare donne civili?", in L. Irigaray, *Il tempo della differenza*, Editori Riuniti, Roma 1989, p. 29).

21. L. Irigaray, *Questo sesso che non è un sesso* (1977), tr. it. Feltrinelli, Milano 1978, pp. 165-168.

si sviluppa il confronto tra un orientamento *grosso modo* pro-sex e uno *grosso modo* anti-sex (nel senso di anti-eterosessualità istituzionalizzata), anche se non mancano certo commenti diretti sui fatidici *Sixties*. L'australiana Beatrice Faust, per esempio, rintraccia la presenza del nesso sesso/aggressività e delle sue estrinsecazioni politico-culturali in chiave di ideologia della subordinazione anche nella controcultura degli anni Sessanta: qui "le donne divennero strumenti necessari alla porno-politica; servivano donne idealiste per dipingere gli striscioni, per sbrigare il lavoro d'ufficio e offrire comfort materiali, tra i quali il caffè e la vulva erano i più richiesti". E se la "differenza" tra la sensibilità amorosa del sesso femminile ("la necessità dell'intimità") e quella del sesso maschile (più disposto all'"impersonalità") trova fondamento nei dati biologici, la rivoluzione sessuale non è altro che un'indebita imposizione dello stile maschile sulle donne: "Il modello era assimilazionista", scrive, alla fin fine la libertà concessa alle donne è quella "di scopare come facevano gli uomini".[22]

La rilevanza teorica del nesso Sade/liberazione è invece evidente nelle due maggiori opere che riassumono la polemica femminista antiporno nella svolta tra anni Settanta e Ottanta. Susan Griffin apre *Pornography and Silence* contestando l'immagine del pornografo come "libertino", fautore della "libertà politica" e "parte di una più generale tendenza verso la liberazione sessuale". Due tendenze emergono nel Romanticismo, l'una tesa al "recupero della vita erotica come parte della natura umana e al recupero della natura stessa", l'altra, pur tendente anch'essa "alla conoscenza della natura e dell'e-

22. B. Faust, *Donne, sesso e pornografia*, tr. it. Centro Scientifico Torinese, Torino 1988, pp. 99, 132, 138, 140.

ros, esprime odio e paura per queste forze". Occorre quindi distinguere, nel movimento per la liberazione sessuale, coloro "per i quali è essenziale il superamento della tradizione patriarcale" e coloro che continuano a operare all'interno di questa tradizione; tra questi troviamo in prima fila i plasmatori della "mente pornografica", "tanto terrificata dalla donna e dalla natura e dalla forza dell'eros" da doversene separare, "autodefinendosi 'cultura' e opponendosi sia alla donna sia alla natura". Al centro della mente pornografica, perfettamente esplicata dal Marchese de Sade, troviamo "una profonda ambiguità verso il corpo e verso i sentimenti del corpo", troviamo la necessità culturale maschile di soffocare parte di se stesso, di eliminare "quella parte del suo corpo" dove "canta la gentilezza, dove si nasconde la paura del bambino, dove vive il cuore". È questa l'ambiguità che prende forma nell'ideologia della liberazione sessuale: "Mentre il pornografo uccide ritualmente i suoi stessi sentimenti facendo violenza all'*immagine* della donna, si volge alla donna che è orripilata dalla sua violenza e la definisce pudica. Grida che lei sta minacciando la sua libertà". Per questo motivo "la pornografia è piena di eroi che cercano la libertà". L'esigenza si presenta sotto forma di una necessità di imporsi alla natura (ovvero alla donna, sua massima rappresentante in Occidente), di dominarla tramite la cultura. Di conseguenza, il pornografo – e, possiamo aggiungere, i sostenitori filoporno della rivoluzione sessuale – progetta di "controllare", "asservire", "ridurre al silenzio" e infine, pur sempre "in nome della libertà", "uccidere" la donna.[23]

Più diretta Andrea Dworkin, che nel suo *Porno-*

23. S. Griffin, *Pornography and Silence. Culture's Revenge against Nature* (1981), Harper & Row, New York 1982, pp. 1, 11-13, 88-89, 92-93, 97.

graphy. Men Possessing Women situa la discussione del nesso sesso/rivoluzione all'interno dello schema che ho sopra definito anti-sex, con un'esasperazione linguistico/concettuale, ancorché non esplicitata, dei presupposti del lesbismo politico. Nella sua interpretazione di Sade – null'altro che un'occasione per attaccare l'immaginario "progressista" dei teorici della liberazione sessuale – Dworkin sostiene che la "cosiddetta libertina", la sadiana Juliette di Sade idolatrata dai guru della Nuova Sinistra, ma anche "in un recente saggio letterario pseudofemminista" (ovvero *The Sadeian Woman*), non è altro che un "travestito letterario": "Le donne libertine di Sade non sono altro che uomini". Il linguaggio di Dworkin insiste sul meccanismo intrinsecamente e inevitabilmente degradante dell'atto sessuale in sé per le donne: "Nell'universo di Sade" – e in quello della liberazione sessuale – "l'obbligo di godere viene esteso alle donne nella forma dell'obbligo di godere nell'essere godute". L'attacco si amplia nei confronti di altre figure di prestigio spesso interpretate come campioni della liberazione sessuale: Brown e Marcuse, Kinsey e Stoller, Bataille e (ovviamente) il terzetto Lawrence/Miller/Mailer, e così via, tutti impegnati, assieme a molti altri, a celebrare "la violenza come amore e libertà".[24] Dopo un intervento celebre quanto curioso sul rapporto necessario tra "uomini di sinistra" e pornografia,[25] Dworkin torna

24. A. Dworkin, *Pornography. Men Possessing Women*, The Women's Press, London 1981, pp. 52, 84, 95, 99.

25. A partire da una serie di metafore bibliche sul rapporto padre-figlio, Dworkin interpreta gli anni Sessanta come il teatro di uno scontro tra la mentalità autoritaria dei padri e quella ribelle dei figli, tutti uniti, però, nell'adorazione del "potere fallico", con i figli intenti a secolarizzare e democratizzare il pene, senza mai "ripudiare" o "mettere in discussione" il suo "potere". Passata la sbornia dei *Sixties*, e maturato il rifiuto femminile (e femminista), i figli non possono più legittimare la loro virilità maschile con il

più in dettaglio – e più seriamente – sul tema del *sexual radicalism* e del "giardino dei piaceri terreni che è stata la controcultura degli anni Sessanta" nel suo *Right-Wing Women*, concludendo che proprio quell'esperienza – ovvero, "cercando di erodere i confini del genere attraverso un apparentemente comune standard di pratica di liberazione sessuale, [le donne] hanno partecipato sempre più all'atto più genere-reificante in assoluto: scopare" – ha permesso alle oppresse di comprendere che "il sesso non era cosa da fratello/sorella", ma da "padrone/schiava".[26] La prospettiva mette in discussione il concetto stesso di sessualità come paradigma condiviso ed esprime al meglio il modello anti-sex: "La propaganda sulla femminilità insegna ripetutamente alle donne, senza mai fermarsi, che deve piacer loro il rapporto [*intercourse*]; e la lezione deve essere impartita ripetutamente, senza mai fermarsi, perché il rapporto non esprime la loro sessualità in generale".[27] Non sorprendentemente, la più stretta sodale di Dworkin, Catharine MacKinnon, reitera l'argomento ancora nel contesto di una critica della liberazione sessuale: "La sessualità come tale è ancora centrata su ciò che altrimenti sarebbe considerato l'atto riproduttivo, ovvero il rapporto [*intercourse*]: penetrazione del pene eretto nella vagina (o orifi-

ricorso al libero amore. La nuova "alleanza" con i padri, in nome della supremazia del fallo, sarà forgiata appunto dalla pornografia: da qui la nuova utilità dell'ideologia radicale e dei proclami degli anni Sessanta ("un credo di libertà", "la necessità e la dignità della libertà", "l'urgente onore della libertà di espressione", "l'assoluta integrità del Primo emendamento") (A. Dworkin, "Why So-Called Radical Men Love and Need Pornography", 1977, ora in *Letters from a War Zone*, Lawrence Hill Books, New York 1993, pp. 214-221, citazz., pp. 217, 220).

26. A. Dworkin, *Right-Wing Women*, The Women's Press, London 1983, pp. 91, 93, 96.

27. *Ibidem*, p. 82.

zio sostitutivo appropriato), seguito da spinte sino all'eiaculazione maschile". È questo il modello dominante che caratterizza la (cosiddetta) rivoluzione sessuale: "Libertà sessuale significa che alle donne è concesso comportarsi liberamente come uomini nell'esprimere questa sessualità: [...] da qui la donna liberata, da qui la rivoluzione sessuale".[28]

Nelle tesi della coppia troviamo quindi una reiterata fallofobia. Per entrambe il coito è ormai contaminato da millenni di degradazione, gerarchia e dominio. Esso esprime sempre, anche quando intende presentarsi (falsamente) come egualitario, la volontà sopraffatrice dell'uomo: "Il rapporto con gli uomini così come li conosciamo è sempre più impossibile", dichiara Dworkin, "impone la rinuncia alla creatività e alla forza, è un rifiuto di responsabilità e libertà, è un'aspra morte personale". Nel linguaggio delle due il pene assume epocali dimensioni simboliche, giungendo a dominare (soprattutto in Dworkin che proviene dalla militanza in gruppi lesbici separatisti) la complessiva organizzazione retorica del discorso: "L'espressione letterale del potere maschile è l'uso intenso e ripetuto del pene [...]. Il pene è centrale, qualsiasi sia l'azione e l'ambiente. La misura della sua durezza e frequenza del suo uso significano virilità [...]. Il pene è il protagonista" di ogni storia. Anche negli scritti di MacKinnon l'immagine della penetrazione, nei suoi risvolti simbolici, si connota di elementi sadici. Per esempio, in risposta a coloro che sostengono che la pornografia è simulazione, MacKinnon replica: "Nella pornografia il pene viene mostrato mentre si conficca ripetutamente

28. C. MacKinnon, *Toward a Feminist Theory of the State*, Harvard University Press, Cambridge-London 1989, pp. 133.

nella donna; e ciò perché è stato realmente conficcato ripetutamente in una donna. Nei media la violenza viene realizzata con gli effetti speciali; nella pornografia le donne che vengono mostrate picchiate e torturate sono donne picchiate e torturate". La coartazione culturale e politica della penetrazione si allarga sino a includere ogni aspetto della vita: "A sinistra, a destra, al centro", scrive Dworkin, "autori, statisti, ladri; presunti umanisti e fascisti dichiarati; l'avventuroso e il contemplativo; in ogni ambito dell'espressione e dell'azione maschile la violenza viene esperita e articolata come amore e libertà".[29]

Ed è questa la visione proposta dal porno di massa: l'*hard core* è la risposta alla domanda che Freud non ha mai veramente posto, ovvero "cosa vogliono gli uomini?". Il porno "mostra come gli uomini vedono il mondo, come nel vederlo vi accedono e lo possiedono, e come ciò sia un atto di dominio. Mostra cosa vogliono gli uomini e glielo dà". Di conseguenza la "difesa liberale della pornografia come liberazione sessuale umana, come derepressione, proposta da femministe, avvocati o neofreudiani, non è solo una difesa della forza e del terrorismo sessuale, ma anche della subordinazione delle donne", dichiara MacKinnon, che riassume al meglio l'atteggiamento del femminismo anti-sex, dalla fine dei Sessanta in avanti, quando sostiene che "il piacere e l'erotismo diventano violazione e il desiderio si presenta come brama di dominio e sottomissione" e che quindi "ciò che è noto come sessualità è la dinamica di controllo per mezzo del quale il dominio maschile [...] erotizza e così definisce l'uomo e la donna, l'iden-

29. A. Dworkin, *Woman Hating*, Dutton, New York 1984, p. 184; Id., *Pornography*, cit., pp.12, 52; C. MacKinnon, *Only Words*, Harvard University Press, Cambridge 1993, p. 27.

tità di genere e il piacere sessuale".[30] È un attacco a tutto tondo, che riduce la sfera della sessualità nel suo complesso a strumento del potere del maschio, che attraverso di essa traspone e sacralizza la sua forza e la sua supremazia; la violenza si attua e si concretizza nella costruzione stessa del concetto di sessualità, non solo in quei suoi aspetti che apertamente riproducono in via simbolica tale attuazione – prostituzione, stupro, *harassment*, percosse, incesto – ma anche in quelli che determinano la sua esistenza stessa: in una parola, nel rapporto stesso, nell'*intercourse*. In questa prospettiva è la sessualità stessa, e non solo quelle "perversioni", quelle varianti o quelle pratiche (violente) che meglio mettono in scena e reiterano la dimensione gerarchica delle relazioni tra i sessi, a esprimere l'occulta ideologia della subordinazione maschio/femmina nel suo dispiegamento in Occidente. Ovviamente, un'offensiva di tali implicazioni induce la domanda su quale sia allora lo spazio, e se anzi uno ce ne sia, per l'espressione della sessualità: in altri termini, *che tipologia di rapporti sessuali* risulterebbe accettabile per le femministe antiporno? Una prima ricognizione della letteratura dà l'impressione che l'argomento non sia mai affrontato esplicitamente, anche se non si fa certo fatica a rintracciarne le coordinate iniziali nella concezione indifferentista che abbiamo visto prevalere in alcuni circoli separatisti fin dalla fine degli anni Sessanta e nella con-

30. C. MacKinnon, *Toward a Feminist Theory of the State*, cit., pp. 137, 138; Id., "Not a moral issue", 1983, ora in *Feminism Unmodified*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1987, pp. 148-162, citaz. p. 149. "Lo stesso genere è in gran parte definito in termini di sessualità, nel senso che l'eterosessualità è strettamente legata alla concezione sociale dell'esser maschio e dell'esser femmina", ha scritto MacKinnon in un suo libro precedente (*Sexual Harassment of Working Women*, Yale University Press, New Haven-London 1989, p. 182).

temporanea valorizzazione del lesbismo come scelta politica. Ma a ciò deve essere aggiunto il rifiuto completo e indiscusso di qualsiasi dimensione "pericolosa", di una dimensione che riconosca cioè un ruolo alle forze, alle presenze e alle sfumature più profonde, cupe, persino antisociali presenti nelle espressioni e nelle pratiche sessuali. Non a caso, Dworkin si sofferma sulle "cose che vale la pena avere" – "intimità", "tenerezza", "cooperazione" e "una vera vita emozionale" – in una conferenza tenuta di fronte alla National Organization for Changing Men sullo stupro, sostenendo che quest'ultimo, con la sua stessa esistenza, "sta sulla strada di ognuna delle cose che voi dite di volere" e che, a quanto pare, ella stessa giudica "degne".[31] Le femministe pro-sex hanno avuto buon gioco nello svelare la funzione di questo presupposto – raramente esplicitato, lo ripeto – nel ragionamento delle più arrabbiate avversarie dell'*hard* (in particolare la coppia Dworkin-MacKinnon). Secondo Camille Paglia il femminismo "ignora totalmente il gusto del sangue e dello stupro, la gioia della violazione e della distruzione". Registrando uno scarto incolmabile tra aspirazione alla libertà e predisposizione all'autoasservimento, Paglia sostiene che "la nostra conoscenza di tali fantasie viene arricchita dalla pornografia, [che] ci mostra il cuore demoniaco della natura, le forze che sono perpetuamente all'opera al di sotto e al di là delle convenzioni sociali". "Il movimento antiporno sposa una visione tradizionale della sessualità femminile", spiega Pat Califia, capofila della comunità lesbica s/m, "compresa l'idea che le donne non si godano la pornografia, il sesso casuale, il

31. A. Dworkin, "I want a twenty-four-hour truce during which there is no rape" (1983), in *Letters from a War Zone*, cit., pp. 162-171, citaz.p. 169.

sesso genitale, oppure il sesso al di fuori di una relazione romantica". Alla stessa conclusione giunge un gruppo di femministe che ha sottoposto a stretto scrutinio l'ordinanza di Minneapolis. Nella "visione molto tradizionale del sesso" che emerge dal documento, traspaiono molti "altri temi familiari": "che il sesso è degradante per le donne, ma non per gli uomini; che gli uomini sono bestie selvagge; che il sesso è pericoloso per la donna; che la sessualità è maschia, non femmina; che le donne sono vittime, non soggetti sessuali; che gli uomini 'lo' infliggono alle donne; che la penetrazione è sottomissione"; che "la sessualità eterosessuale, e non l'istituzione dell'eterosessualità, è sessista". Per Ann Snitow definire "masochistiche" "le gioie della passività, del completo abbandono, della reazione senza responsabilità" significa negare che "la passività possa essere una condizione piacevole o naturale". Nadine Strossen ha riassunto così il problema: tra gli stereotipi delle femministe procensura che sminuiscono le donne, "il più importante elemento, centrale nel movimento femminista antiporno, è che il sesso è intrinsecamente degradante per le donne".[32]

3. Dalla violenza alla discriminazione

Il nucleo più profondo dell'attacco femminista dalla pornografia ha subito negli anni un certo spostamento di enfasi, pur restando in sostanza legato al tema della violenza. In un primo momento la polemica si inserisce

32. C. Paglia, *Sexual Personae. Arte e decadenza da Nefertiti a Emily Dickinson* (1990), tr. it. Einaudi, Torino 1993, p. 33; P. Califia, "Among us, against us – The new puritans" (1980), ora in *Public Sex*, Cleis Press, Pittsburgh-San Francisco 1994, pp. 113-122, citaz. p. 119; L. Duggan, N.D. Hunter e C. Vance, "False promises. Feminist antipornography legislation" (1985), ora in *Caught Looking*, cit., pp. 72-85, citaz. p. 80; A. Snitow, "Mass

in un discorso complessivo che punta a denunciare i metodi, le ideologie e le pratiche che asserviscono la donna in Occidente. Tra seconda metà degli anni Settanta e primi Ottanta l'*hard* tende così a farsi, nella polemica femminista, cifra interpretativa privilegiata della condizione femminile. In parte ciò è dovuto, molto semplicemente, alla rilevanza culturale stessa del porno come fenomeno di massa, capace come pochi altri temi di focalizzare l'attenzione dei media e delle autorità. Il percorso sfocia quindi nell'ordinanza di Minneapolis, e più in generale in una richiesta di censura che imposta però il problema in un modo completamente diverso rispetto al passato: non più in chiave moralistica o sessuofobica, a protezione dei "deboli" o del "comune senso del pudore", quanto piuttosto in chiave di sottrazione di diritti, di discriminazione, di incitamento all'odio (di genere).

Nel 1969 le prime femministe cominciano a discutere con i pornografi picchettando alcuni Playboy Club delle grandi metropoli. Nel 1970 occupano gli uffici della Grove Press, chiedendo alla casa editrice, tra l'altro, di smetterla con le pubblicazioni che "degradano" le donne. L'anno successivo si formano i primi collettivi anti-stupro e i primi gruppi di studio sulla prostituzione, le percosse alle donne ecc. Con il tempo la Feminist Alliance against Rape guadagna una posizione pubblica rilevante, imponendo un messaggio qualche anno prima assolutamente impensabile: lo stupro non è solo crimine sessuale, ma anche crimine politico. Vengono fondati i primi movimenti di sostegno delle prostitute. È appunto in questo clima e in relazione a

market romance. Pornography for women is different" (1979), ora in *Powers of Desire*, cit., pp. 245-263, citaz. p. 256; N. Strossen, *Defending Pornography*, Scribner, New York 1995, p. 107.

questi temi (in particolare stupro, prostituzione e, più defilato, abuso minorile), che, soprattutto negli ambienti separatisti, comincia a crescere l'interesse per l'*hard*. Tra i molti saggi pubblicati nei primi anni Settanta, mentre si sviluppa il porno di massa, la fortuna maggiore è toccata a quello di Robin Morgan intitolato "Theory and practice: pornography and rape" per la fortunata formula contenuta nel titolo,[33] ma molto più influenti sono risultate alcune pagine nel libro di Susan Brownmiller sullo stupro. Qui si comincia discutendo l'incerta relazione tra porno e violenza sessuale, lamentando la confusione che, a causa della sua odierna "patina chic", regna sul primo termine, presentato contemporaneamente come "libertà di espressione politica", "onesta educazione sessuale" e *ugly smut*, ovvero "deliberata svalutazione del ruolo delle donne attraverso rappresentazioni oscene e distorte". La "prospettiva della donna" richiede quindi un "allineamento totalmente nuovo" che si sottragga allo schieramento usuale (conservatori sociali, sessuali e religiosi da una parte, progressisti secolarizzati dall'altra). Le stesse osservazioni della liberale commissione Johnson, che insistono sulla predominanza dell'occhio e del mercato maschile nell'*hard*, ci consegnano un quadro inequivocabile: "La pornografia *hard core* non è una celebrazione della libertà sessuale, ma è cinico sfruttamento dell'attività sessuale femminile attraverso l'artificio di rendere 'sozze' tutte queste attività e di conseguenza tutte le donne". Nell'atteggiamento dei pornografi come in

33. Ora in R. Morgan, *Going too far*, Random House, New York 1978. Sul rapporto tra stupro e sessualità negli scritti di Morgan così si esprime Califia: "Il suo concetto di stupro implica che tutti i tipi di relazione sono inerentemente non consensuali" (P. Califia, "The aftermath of the great kiddy-porn panic of 1977", 1980, ora in *Public Sex*, cit., pp. 53-70, citaz. p. 61).

quello dei pornofili si registra quindi la tendenza a considerare "le femmine balocchi anonimi e ansimanti, giocattoli per adulti, oggetti deumanizzati da usare, abusare, rompere e scartare"; il fatto ineludibile è che il porno "è un'invenzione maschile progettata per deumanizzare le donne", e quindi, al contrario di ciò che sostengono i suoi apologeti che ne valorizzano le istanze di liberazione sessuale, non può esservi al suo interno "alcuna 'eguaglianza', alcun equivalente al femminile, alcun rovesciamento di prospettiva". Tutto ciò, conclude Brownmiller, "è anche la filosofia di fondo dello stupro".[34]

L'argomentazione ha esercitato un'influenza enorme, ma la sua meccanica è meglio comprensibile se, al contrario di quanto hanno in genere fatto le studiose e le intellettuali femministe, la si smonta in due sezioni separate, pur riconoscendone l'interdipendenza. Il primo punto sta nella ricognizione dell'orientamento culturale del porno, che, per quanto riguarda il complesso della produzione (ma senza alcuna assolutizzazione), sembra rientrare agevolmente nei canoni estetico-ideologici indicati da Brownmiller. Il secondo sta nella connessione sociale tra questi canoni e il fenomeno dello stupro, sino all'ipotesi di un rapporto di causalità diretto e controllabile.[35] La più insistente sostenitrice di questa tesi è stata Diane Russell, che l'ha esposta con vigore sin dal suo primo libro del 1974 sullo stupro e l'ha difesa di recente nel suo noto *Against Pornography: The Evidence*

34. S. Brownmiller, *Against our Will. Men, Women and Rape* (1975), Bantam, New York 1986, pp. 441-443.

35. Non è questa la lettura di Brownmiller, che infatti, qualche anno dopo *Against our Will*, si dichiara contraria a ipotesi censorie generalizzate, proponendo di distinguere tra "permesso di pubblicare" (da concedere) e "permesso di esibire in pubblico" (da limitare) ("Let's Put Pornography back in the Closet", 1979, ora www.susanbrownmiller.com/html/antiporno.html).

of Harm (1994). La spiegazione causale più semplice, dato che "sembra certo che alcuni consumatori di porno non stuprano le donne e che molti stupri non hanno relazione alcuna con la pornografia", è da scartare; di conseguenza Russell adotta un modello esplicativo basato sul concetto di causa multipla, secondo il quale "un dato effetto può aver luogo anche in presenza di una sola tra tutte le cause sufficienti ma non necessarie; e, di converso, potrebbe non aver luogo se sono presenti alcune ma non tutte le varie cause necessarie ma non sufficienti" (la Commissione Meese adotta la stessa tattica). Discutendo quindi la "sufficienza" dell'*hard* nei confronti dello stupro, Russell identifica gli elementi del porno che predispongono il maschio alla violenza sessuale: l'associazione positiva tra sessualità e stupro, l'aumento quantitativo delle fantasie maschili sul tema e la sessualizzazione del dominio e della sottomissione. Passa poi all'abbattimento delle inibizioni fornito dal porno: le donne vengono oggettivizzate e si rafforza il "mito dello stupro" (vedi successivo capitolo 8), che viene peraltro banalizzato. L'*hard* abbatte anche quelle inibizioni sociali che hanno un loro ruolo nell'impedire l'uso della violenza contro le donne, diminuendo sia il timore di sanzioni sociali sia il timore di essere disapprovati dai propri pari.[36]

Il saggio di Russell è costruito sugli esiti delle "scoperte", delle "ricerche" e degli "esperimenti" di psicologi clinici, sociologi e altri scienziati che, a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, hanno costruito una piccola industria nel settore, con tre laboratori in evidenza (quelli degli americani Edward Donnerstein e

36. Cito dall'ampio *résumé* on line di *Against Pornography* approntato dalla stessa Russell: *Pornography as a Cause of Rape*, www.dianarussell.com/porntoc.html.

Neil Malamuth e quello del canadese James Check). Ora, mentre le conclusioni generali di questi sperimentatori non si prestano a equivoci di sorta (tutti, con più o meno prudenza, concordano nel sostenere che, in laboratorio, l'esposizione a pornografia aumenta la tendenza maschile alla violenza in generale e nei confronti delle donne in particolare), risulta però molto più problematico dare per scontato – come tentano di fare Russell e molte altre femministe antiporno – che questi particolari esiti *dimostrino* un nesso causale forte tra porno e stupro. Anzi, molti tra questi sperimentatori – non tutti – avvertono che i loro risultati non avvalorano tale tesi, al punto che la stragrande maggioranza dei commentatori dà oggi per scontata la posizione opposta a quella di Russell, ovvero che i test di laboratorio *non* sostengono la tesi della correlazione.[37] "A causa di queste difficoltà", ha scritto recentissimamente Ruwen Ogier alludendo appunto alle cautele espresse dagli sperimentatori, "lo scetticismo riguardo l'esistenza di una relazione causale diretta tra consumo della pornografia e violenza sessuale [...] è divenuto più o meno la regola in tutte le presentazioni sufficientemente oneste dei risultati della ricerca (vale a dire, di fatto, nella stragrande maggioranza dei casi)".[38]

Il difetto sta nel manico e in sostanza copre anche la tesi sussidiaria forte di Russell, ovvero quella della "causa multipla". Il fatto è che gli esperimenti di labo-

37. Vedi per esempio: C. Castelli, *Sesso e aggressività. Alle radici della violenza sessuale*, Franco Angeli, Milano 1990, pp. 76-85; D. Arcand, *Il giaguaro e il formichiere* (1991), tr. it. Garzanti, Milano 1995, pp. 80-90; R. Posner, *Sesso e ragione* (1992), tr. it. Comunità, Milano 1995, pp. 369-374; B. Thompson, *Soft Core. Moral Crusades against Pornography in Britain and America*, Cassell, London 1994, pp. 116-151; L. O'Toole, *Pornocopia. Porn, Sex, Technology and Desire*, Serpent's Tail, London 1998, pp. 39-45.

38. R. Ogier, *Penser la pornographie*, PUF, Paris 2003, p. 97.

ratorio, nella loro struttura post-positivistica, ovvero atta a rispondere specificamente alle sole domande teoriche, sono epistemologicamente ambigui e quindi fuorvianti: schiacciano su un unico elemento (il porno) un insieme di atteggiamenti (la violenza) le cui matrici sono estremamente varie. “In una società complessa occorre fare i conti con numerose fonti di informazione, le quali costituiscono un ambiente entro cui il peso e l’efficacia del messaggio pornografico possono subire variazioni ragguardevoli rispetto al significato prodotto nella cornice artificiale del laboratorio”, ha scritto il sociologo Renato Stella, “se una relazione pornografia-violenza esiste, questa non cade in un terreno disabitato da rappresentazioni di fatti di violenza. Del resto, in un ambito sistemico complesso, ciascuna variabile (stampa, televisione, letteratura, cinema; ma anche pregiudizi, razzismo, voci ecc.) non può essere considerata fattore di mutamento senza mettere in campo anche le altre o senza provocare effetti non voluti di grande peso”. Secondo lo psicologo Ted Palys, impegnato a confutare l’asserzione metodologica di alcuni esperti (in particolare Neil Malamuth) che ritengono i loro dati di laboratorio indicazioni valide sul comportamento sociale più vasto, questo passaggio – dal laboratorio alla società – muta considerevolmente il senso della domanda e della risposta: “Invece di chiedere ‘*Può* l’esposizione alla pornografia violenta fare una seria differenza?’, ora si chiede invece ‘lo *fa* davvero?’”. E “non è implausibile o incoerente che la risposta alla prima domanda sia ‘sì’ e quella alla seconda ‘no’. Molti autori hanno suggerito che mentre le domande puramente teoriche basate sul ‘può?’ sono notevolmente adeguate all’analisi sperimentale, l’esperimento potrebbe *non* essere un

punto di partenza particolarmente utile per le domande basate sul 'lo fa?'".[39]

In definitiva, una strategia antiporno fondata in prima battuta sulla correlazione causale con lo stupro si rivela necessariamente di respiro corto. È quindi sull'altro versante – l'impatto culturale del porno – che si concentra l'attenzione delle femministe. Nel 1976 viene fondata a Los Angeles l'associazione Women against Violence against Women (WAVAW), che qualche mese dopo si trasforma in Women against Violence in Pornography and the Media (WAVPM). Nel 1977 cominciano le manifestazioni note come Take Back the Night, in cui le donne reclamano il loro diritto a camminare sicure nelle strade, di notte come di giorno. In alcune grandi città si picchettano i cinema in cui si proietta il celebre *Snuff* (che mette in scena l'omicidio, ovviamente falso, dell'attrice protagonista). WAVPM dà vita ai primi gruppi di studio sul porno, che cominciano a tenere conferenze in cui sono mostrate diapositive, foto e spezzoni scelti ad arte per dimostrare la natura violenta e antifemminile dell'*hard*. Nel 1978 WAVPM organizza un grande convegno nazionale, intitolato *Feminist Perspectives on Pornography*. L'anno successivo, a New York, viene fondata Women against Pornography (WAP), che si dichiara immediatamente contraria alla censura.

È questo il momento in cui il femminismo americano comincia a dividersi seriamente sulla questione dell'*hard*. Contro i gruppi antiporno si muovono tutti coloro che conferiscono ancora un ruolo "rivoluzionario" alla sessualità e che si oppongono frontalmente alla concezione tradizionalista delle relazioni sessuali so-

39. R. Stella, *L'osceno di massa*, Franco Angeli, Milano 1991, p. 141; T. Palys, *Statement of Dr. Ted. S. Palys. Comments on the Statement by Dr. Neil Malamuth. 7 October 1994*, www.sfu.ca/~palys/court.htm.

stenuta dalle militanti più "arrabbiate". È il caso del collettivo newyorchese di *Heresies*, che nel 1981 dedica un numero della rivista alla sessualità, con saggi, *fiction* e illustrazioni "artistiche". Più scalpore suscita il collettivo lesbico s/m Samois, che nello stesso anno pubblica un'antologia abbastanza simile (ma senza illustrazioni), *Coming to Power*. La reazione nei circoli femministi antiporno è quasi rabbiosa: in alcune librerie il libro viene bruciato in una sorta di autodafé, mentre molte influenti *spokeswomen* del movimento firmano un volume collettaneo di replica, *Against Sadomasochism*, in cui si valorizza la tesi che qualsiasi accettazione di una logica di subordinazione o dominio, per quanto inserita nella meccanica del gioco di ruolo, costituisca di per sé un cedimento ai valori maschili. Il momento di svolta è l'aprile 1982. Carole Vance organizza un convegno al Barnard College orientandosi verso la valorizzazione della sessualità; le militanti della WAP la accusano di sostenere una posizione antifemminista e intervengono sulle autorità del college perché impediscano il convegno, che di fatto subisce alcune limitazioni. Nel 1983 viene pubblicato il volume *Powers of Desire: The Politics of Sexuality*, estremamente critico nei confronti del movimento antiporno; nel 1984 è la volta di *Pleasure and Danger*, gli atti del Barnard; nel 1985 tocca a *Women against Censorship*, altra influente raccolta di saggi anticensura, mentre un po' ovunque le femministe prendono posizione contro le tendenze proibizioniste; nel 1986 un altro collettivo pubblica il provocatorio *Caught Looking*, che, oltre a ristampare i più notevoli saggi anti-antiporno scritti negli anni precedenti, li condisce con un apparato iconografico decisamente "pornografico", per quanto pluralista quanto a fonti e orientamento.

È in questo clima di aspro confronto che Andrea Dworkin e Catharine MacKinnon stendono, alla fine del 1983, la famosa ordinanza contro la pornografia, sostenute dalla WAP, al cui interno sono evidentemente mutate le opinioni sulla necessità della censura. L'ordinanza viene proposta, oltre che a Minneapolis e Indianapolis, in una contea di New York, nel comune di Los Angeles e in quello di Cambridge. A New York si forma, per contrastare il passaggio della legge, la Feminist Anti-Censorship Task Force (FACT). L'ordinanza esprime un nuovo atteggiamento, che sembra riflettere anche la nuova divisione nel movimento: è estremamente significativo che, a tutt'oggi, le femministe antiporno rifiutino costantemente di dibattere pubblicamente con le loro avversarie; in un certo senso, l'ammissione che nel movimento esiste una pluralità di opinioni sul tema del nesso sessualità/potere annulla di per sé il presupposto forte della loro analisi del porno e dei suoi effetti sulle donne.

L'ordinanza di Minneapolis non fa accenno alcuno all'"oscenità", al "comune senso del pudore", alla "protezione" dovuta a particolari idee religiose o morali. "L'oscenità non ha alcuna funzione in questa definizione", precisa Dworkin nella sua testimonianza di fronte alla Commissione Meese.[40] Il porno (di massa) viene ritenuto una delle cause scatenanti la violenza sulle donne: per questo motivo i "danneggiati" – nelle intenzioni dei promotori, chiunque abbia subito una qualche forma di violenza – possono chiedere risarcimenti a tutti coloro che "trafficano in pornografia", "coartano qualcuno alla pornografia", "impongono la

40. A. Dworkin, "Pornography Is a Civil Rights Issue" (1986), ora in *Letters from a War Zone*, cit., pp. 276-307, citaz. p. 291.

pornografia a una qualche persona" e, infine, "fanno sì che altri siano aggrediti o violentati fisicamente". La pornografia è identificata come "subordinazione sessuale graficamente esplicita delle donne mediante immagini o parole", concetto precisato in nove punti ulteriori: 1) donne presentate come oggetti sessuali, cose o merci deumanizzate; 2) o come oggetti sessuali che godono dell'umiliazione e del dolore; 3) o come oggetti sessuali che provano piacere sessuale nello stupro; 4) o come oggetti sessuali legati, tagliati, mutilati, feriti o fisicamente lesi; 5) o in posizioni e atteggiamenti di sottomissione, servilismo e disponibilità sessuale; 6) oppure che parti del loro corpo – incluse, ma non solo, vagine, seni e natiche – siano esibiti riducendo la donna a queste parti; 7) donne presentate come puttane per natura; 8) o penetrate da oggetti o animali; 9) o presentate in uno scenario di degradazione, umiliazione, insulto, tortura, oppure mostrate come sozze o inferiori, sanguinanti, ferite o lese in un contesto che renda sensuale la loro situazione.[41]

L'insistenza sulle componenti violente e sadiche del porno conduce quindi le femministe procensura a un'originale analisi dell'interazione tra linguaggio dell'*hard* e processi di discriminazione. Il prodotto porno è organizzato intorno all'idea di dominio; mette filmicamente in scena un'ideologia della subordinazione; propone modelli di comportamento agli uomini (e alle donne) intrinsecamente "razzisti"; ha un'efficacia sociale e politica ampia e riconosciuta; è "propaganda", "nuovo terrorismo", dichiara Dworkin, equiparando le immagini chiave della donna stuprata e violata dai pornografi con quelle dei campi di concentramento

41. *Caught Looking*, cit. p. 88.

nazisti, dei vietnamiti richiusi in gabbia, degli schiavi incatenati nelle piantagioni del Sud.[42] Sono questi gli aspetti sui quali occorre concentrarsi, che rendono il porno – come lo stupro o la prostituzione – non questione di moralità, ma *problema politico.* In effetti, l'intuizione – articolata soprattutto da MacKinnon – è di portata epocale e in sostanza determina a tutt'oggi qualsiasi discussione della pornografia che ne sottolinei la natura di fenomeno di massa. "L'oscenità è un'idea morale, la pornografia una pratica politica", scrive MacKinnon, "l'oscenità è astratta, la pornografia concreta". L'oscenità come tale "tutto sommato fa poco danno", aggiunge; ciò che conta – punto chiave dell'argomentazione – è che la pornografia, di fatto, molto concretamente, "causa attitudini e comportamenti di violenza e discriminazione che definiscono il trattamento e lo status di metà della popolazione". È su questa concretezza sociale, politica, economica, che insistono le femministe procensura, privilegiando metodologicamente il punto di vista femminile: "La critica femminista della pornografia è una politica, in specifico una politica dal punto di vista delle donne, intendendo il punto di vista della subordinazione delle donne agli uomini". Da questo "punto di vista" la "definizione delle donne articolata coerentemente e sistematicamente dalla pornografia", scrive Dworkin, "è oggettiva e reale, nel senso che donne reali esistono e devono esistere riferendosi costantemente ai confini dati da questa definizione". La soluzione *liberal* – in sostanza tolleranza piena e rifiuto della censura – è quindi mistificante: "Al cuore della tolleranza liberale si trova un

42. A. Dworkin, "Pornography: the new terrorism" (1977), ora in *Letters from a War Zone*, cit., pp. 197-202, citaz. p. 199.

sostanzioso ricatto sessuale. Con lo scopo di non criticare la sessualità di alcuno, tocca specificamente alle donne essere usate e violate dagli uomini, tocca alle donne essere sacrificate con il definire ciò sesso". I progressisti propongono di distinguere nettamente tra "stupro e rapporto sessuale", "molestie sessuali e proposte normali", "pornografia ed erotismo". Ma nell'esperienza quotidiana, insiste MacKinnon, le donne non "percepiscono tanto chiaramente" la distinzione: "Noi proponiamo una critica più profonda di ciò che è stato fatto alla sessualità della donna e a chi controlla l'accesso a essa".[43]

È in questo senso che la pornografia, contribuendo alla diffusione e all'imposizione di un'etica sessuale orientata verso i tipici valori maschili, diverrebbe efficace strumento al servizio della supremazia culturale di specifici settori sociali e si qualificherebbe quindi come una concreta violazione dei diritti civili delle donne. Ed è questo il quadro entro cui è stata concepita l'ordinanza di Minneapolis: noi "abbiamo considerato la pornografia come una violazione dei diritti civili", ha dichiarato MacKinnon. Insistendo sulla "concretezza" della discriminazione, riferendosi costantemente "alle vite ordinarie delle donne e alle vite dei bambini, specialmente delle femmine", Dworkin ha spiegato che "la legge sui diritti civili", intendendo l'ordinanza di Minneapolis, "permette alle donne di far avanzare l'eguaglianza rimuovendo questa concreta discriminazione e danneggiando economicamente quelli che la fanno, la vendono, la distribuiscono o la esibiscono". Nel-

43. C. MacKinnon, *Introduction*, in *Feminism Unmodified*, cit., p. 15; Id,. "Sex and violence: a perspective" (1981), ora in *Feminism Unmodified*, cit., pp. 85-92, citaz. p. 86; Id., "Not a moral issue", cit., p. 147; A. Dworkin, *Pornography*, cit., p. 201.

la prospettiva delle due *è il porno* a limitare la sfera delle sperimentazioni politiche, intellettuali e anche sessuali. Da questo punto di vista i provvedimenti censori non sarebbero quindi da intendere in senso tradizionale, ma piuttosto come un mezzo per aprire spazi e ambiti di libertà: "Noi vogliamo metter fine alla subordinazione forzata, ai limiti, alle opzioni e all'impotenza sociale", conclude MacKinnon. E Dworkin spiega che la censura della quale si preoccupano i buoni borghesi *liberal* "che mangiano cibo raffinato e indossano bei vestiti", pensandola nell'ambito di uno stato di polizia o di un sistema totalitario, mirata a cose serie come "la prigione, il bando, l'esilio, la morte", storicamente non ha più alcuna realtà: nel caso in questione si tratta solo di proteggere lo *speech* di un gruppo, i pornografi, che si appropria dell'espressione stessa delle donne. La loro libertà di parola "esprime i loro diritti su di noi", "richiede la nostra inferiorità e che noi si sia privi di potere nei loro confronti", "significa che *fammi male* sia accettato come la vera espressione delle donne".[44]

L'ordinanza e più in generale l'approccio Dworkin-MacKinnon si iscrivono nella più generale disputa sui diritti dei gruppi svantaggiati, che negli Stati Uniti è sfociata nella teoria della *affirmative action*, ovvero nella tesi della legittimità delle iniziative legislative che puntano a salvaguardare l'eguaglianza delle opportunità favorendo chi, per così dire, parte da una posizione storicamente subordinata (donne, neri, minoranze

44. C. MacKinnon, "On collaboration" (1985), ora in *Feminism Unmodified*, cit., pp. 198-205, citaz. p. 200; Id., "Not by law alone" (1982), ora in *Feminism Unmodified*, cit. pp. 21-31, citaz. p. 22; A. Dworkin, "Against the male flood: censorship, pornography and equality" (1985), ora in *Letters from a War Zone*, cit., pp. 253-275, citazz. pp. 256, 269, 273; Id., "Pornography happens" (1993), ora in *Life and Death*, The Free Press, New York 1997, pp. 126-138, citaz. p. 132.

linguistiche, e così via). Il riferimento più immediato delle femministe procensura sono però le leggi e le regole sul cosiddetto *hate speech*, che in genere puniscono espressioni discriminatorie e offensive per i gruppi svantaggiati. Nel caso dell'ordinanza i "danneggiati", proprio in quanto tali, richiedono di essere particolarmente protetti contro condotte che perpetuano questo svantaggio. Questa prospettiva solleva difficoltà generali notevoli, anche dove viene accettato il principio che alcuni gruppi hanno diritto a una protezione pubblica speciale e particolare, "a partire da una definizione accettabile di gruppo svantaggiato, a quello della caratterizzazione della pratica lesiva e delle circostanze in cui questa vale effettivamente come offesa".[45] La difficoltà della situazione – che l'insistenza sulla "concretezza" non riesce affatto a nascondere – sta quindi nella definizione del porno sia come strumento di discriminazione sia come *hate speech*; nonostante gli sforzi delle femministe procensura, resta molto dubbia l'equiparazione dei pornografi ai razzisti, ai nazisti, agli antisemiti (vedi il successivo paragrafo). Resta così di primaria importanza, nel discorso proibizionista, la necessità metodologica di mettere sullo stesso piano, ovvero di considerarle alla pari sotto il profilo degli effetti sociali, le espressioni dirette e quelle che passano per la mediazione della *fiction*. "L'ineguaglianza sociale", insiste quindi MacKinnon, "viene in sostanza generata e imposta – cioè *fatta* – da parole e immagini". Il porno non veicola questa o quest'altra idea, ma crea un contesto sociale e un immaginario sessuale che costituiscono, *di fatto*, una discriminazione contro le donne "rea-

45. A.E. Galeotti, *La tolleranza. Una proposta pluralista*, Liguori, Napoli 1994, p. 169.

li": "Non è una novità notare che se a un livello della discussione la distinzione tra espressione e azione è chiara, ad altri ha poco senso. Nel caso dell'ineguaglianza sociale, quasi non ne ha. La discriminazione non mette le azioni da una parte e le espressioni dall'altra. Le espressioni agiscono. Non ha senso neanche dal punto di vista dell'azione. Le azioni esprimono. Nel contesto dell'ineguaglianza sociale, le presunte espressioni possono divenire un esercizio di potere che costruisce la realtà sociale in cui le persone vivono".[46]

4. *Luci e ombre sul femminismo antiporno*

In primo luogo, il progetto del femminismo antisex avverso al porno – quello, per intenderci, incapsulato nell'ordinanza di Minneapolis e nelle posizioni Dworkin-MacKinnon – ha subito contraccolpi di varia natura, ritrovandosi abbastanza emarginato: "I loro nomi compaiono di rado negli scritti femministi", ha scritto Elisabeth Badinter della coppia, "come se quell'ostentato estremismo sapesse veramente troppo di bruciato".[47] Non che tale progetto, nel clima culturale dell'ultimo ventennio, non abbia trovato sponde trasversali anche di peso: si è guadagnato fautori tra i conservatori che ne hanno valorizzato la spinta antisesso e l'istanza "protettiva" nei confronti di donne e deboli, interpretando la prima come rifiuto dell'ugualitarismo sessuale e accettazione delle gerarchie, e la seconda come giustificazione del controllo autoritario di stato, chiesa, associazioni familiari, e così via; e anche tra la sinistra *politically correct*, benpensante, ge-

46. C. MacKinnon, *Only Words*, cit., pp. 13-14, 30-31.
47. E. Badinter, *La strada degli errori. Il femminismo al bivio* (2003), tr. it. Feltrinelli, Milano 2004, p. 18.

nericamente "democratica" e filo-donna dal punto di vista sessuale (ovvero terrificata da relazioni apparentemente disuguali e da fenomeni come prostituzione e sadomasochismo), che ha fatto molto per inserire le richieste antiporno nella più generale filosofia della giustizia redistributiva fondata su *affirmative action*, legge sulle quote, principio dell'*hate speech* ecc. Eppure, nonostante il sostegno in questi due settori rilevanti, di fronte dell'opinione pubblica più generale il femminismo antiporno ha assunto sempre più l'aspetto di una retorica intollerante e repressiva, grazie soprattutto a un dogmatismo di fondo che rifiuta programmaticamente dibattito e confronto e che non considera legittime le opinioni diverse dalle proprie nello stesso movimento delle donne.

In secondo luogo, l'universo femminista fonda la propria prospettiva interpretativa sulla concettualizzazione della *sexual politics* in chiave di analisi culturale degli elementi chiave dell'immaginario, mettendo in luce, nel confronto con il patriarcato, la presenza e l'influenza di idee forti come autorità, dominio, gerarchia. Nello sviluppo di una critica serrata di tali elementi, il *Radical Feminism* emerso tra il 1967 e il 1970 ha fatto proprio un potente *ethos* democratico ed egualitario, elaborando una interpretazione/trasposizione tra sfera della sessualità e sfera della politica che sfrutta in modo decisivo il nesso comportamento/immaginario, che legge cioè l'oppressione delle donne come l'esito di una strategia fantastico/fantasmatica maschile di ispirazione autoritaria, sadica e "perversa". Da questo punto di vista, il lavoro di sociologi, antropologi, psicologi e soprattutto psicoanalisti – dalla cui disciplina questo femminismo, nonostante la sua avversione per Freud, trae buona parte della sua modulazione linguistica – su

temi centrali quali la natura delle fantasie sessuali, il ruolo della "perversione", il nesso tra elaborazione di scenari "eterodossi" e adeguamento psichico, ha sottratto, dal punto di vista culturale più ampio, al femminismo antimaschile più agguerrito alcune delle sue armi migliori. Analisti e intellettuali del calibro di Robert Stoller e Janine Chasseguet-Smirgel, Joyce McDougall e Louise Kaplan, ci consegnano una visione delle (neo)sessualità e della fantasia sessuale difficilmente riducibile alle dicotomie politiche del primo femminismo e alla semplice antitesi tra democrazia (femminile) e autoritarismo (maschile).

In terzo luogo, il femminismo ha subito una mutazione generazionale decisiva, con l'avvento della cosiddetta "terza ondata". Dal punto di vista dell'approccio filosofico, uno dei presupposti forti dell'"ondata" eroica, la fondazione dell'identità femminile sulla base del genere e dei suoi corollari discorsivi – tipica del separatismo come del movimento antiporno – ha lasciato spazio (per lo meno dal punto di vista del prestigio intellettuale e dell'impatto culturale) a una posizione più "europea", che deve molto a un'impostazione epistemologica post-strutturalista e all'analisi del rapporto potere/soggetto elaborata da Michel Foucault, e che, come punti di riferimento, guarda più a Evelyn Fox-Keller o Luce Irigaray che non al *Radical Feminism*.[48] Questa terza generazione è cresciuta in un clima (gli anni Set-

48. Cfr. almeno J. Butler, *Scambi di genere. Identità, sesso e desiderio* (1990), tr. it. Sansoni, Milano 2004, in particolare il cap I, pp. 3-53, e la Prefazione alla seconda edizione del 1999 (pp. XI-XXXIII); R. Braidotti, "La differenza che abbiamo attraversato", in *Soggetto nomade*, tr. it. Donzelli, Roma 1994, pp. 65-94; T. de Lauretis, "Soggetti eccentrici", in *Soggetti eccentrici*, cit., pp. 11-57; M. Nadotti, *Sesso & genere*, il Saggiatore, Milano 1996. Sui rapporti tra Foucault e il femminismo post-strutturalista vedi i saggi (in particolare quelli di R. Braidotti, K. Vintges e J. Butler) riuniti in *Michel Foucault e il divenire donna*, tr. it. a cura di S. Vaccaro, Mimesis, Milano 1997.

tanta e Ottanta) in cui gli argomenti portanti della rivoluzione sessuale al femminile (godimento, sperimentazione ecc.), nonché le sue critiche, sono all'ordine del giorno; di conseguenza, "le femministe della terza ondata hanno portato il discorso sessuale del femminismo oltre l'esplorazione dei diritti e della conoscenza sessuale", ha scritto Molly Merryman, "e verso l'esame teorico delle complessità del piacere e delle fantasie". La stessa Merryman ha precisato che il diverso atteggiamento verso il porno da parte della terza generazione è dovuto al modo diverso in cui è stato sperimentato: mentre tra anni Sessanta e Settanta le femministe hanno in genere incontrato l'*hard* in età matura, sotto forma dei "campioni selezionati dalle oratrici e dalle scrittici antiporno", nei decenni successivi le loro eredi l'hanno con più probabilità incontrato "sulla televisione via cavo, o sulle videocassette, nell'adolescenza o nella prima maturità", con esiti meno scioccanti e più integrati, dal punto di vista dell'esperienza, sul "*crossover* tra pornografia e cultura popolare".[49]

La stessa Merryman insiste sulla particolare formazione della generazione in cui è stato prevalente l'atteggiamento antiporno, basata cioè, per quanto riguarda l'*hard*, sulla funzione decisiva dei tour e delle lezioni delle portavoce del gruppo. Le fotografie, le diapositive, gli spezzoni, mostrati durante le conferenze "non erano affatto campioni rappresentativi, ma pezzi scelti per provare il punto che la pornografia aveva un legame causale con la violenza contro le donne e la loro subordinazione".[50] È questo l'elemento centrale dell'analisi del porno del femminismo anti-sex: la sua rappre-

49. M. Merryman, "Not all feminists look/(think) alike in the dark", *Gauntlet*, n. 18, 1999, pp. 29-33, citaz. p. 33.
50. *Ibidem*.

sentazione delle luci rosse di massa è irreale, insussistente e fittizia. L'*hard* del duo Dworkin-MacKinnon e delle sue seguaci è una congettura inconsistente, una fantasia ipnotica che punta a convincere ulteriormente i convertiti. È un *refrain* costante, che produce quasi un senso di allucinazione visiva e uditiva: "Posso descriverlo", dichiara MacKinnon a proposito del messaggio centrale della pornografia, "ma non sono riuscita a spiegarlo finché non ho cominciato a studiare molto porno. Qui, in un solo luogo, ci sono tutti gli abusi, tutti gli abusi *indicibili*, che, solo ad articolarli, hanno richiesto alle donne uno sforzo lunghissimo: lo stupro, le percosse, la molestia sessuale, la prostituzione, l'abuso minorile. Solo che nel porno tutto ciò è definito in altro modo: sesso, sesso, sesso, sesso e sesso". Dworkin ha descritto in termini molto sentiti la fatica "fisica", "mentale" e "morale" che le è costata il confronto diretto con la pornografia e le conclusioni sono in linea con tale fatica: i suoi libri ripetono, come una litania, le parole chiave *dolore*, *tortura*, *abuso*, *violenza*. Una lezione che ha sortito effetti duraturi: "Nella pornografia *hard core* ci vengono mostrate immagini di donne stuprate, torturate, mutilate, costrette a fare sesso con animali, e persino uccise allo scopo di stimolare l'eccitazione sessuale", si legge in un recente libro che riproduce le riflessioni di "studenti e giovani studiosi" sul tema, il cui stile discorsivo è perfettamente esemplificato dal riferimento allo *snuff* (il genere di film in cui una donna viene uccisa realmente) ormai da più parti considerato tutt'al più una leggenda metropolitana (nessuno, pare, è mai riuscito sinora a vederne uno).[51] A que-

51. C. MacKinnon, "Francis Biddle's sister: pornography, civil rights, and speech" (1984), ora in *Feminism Unmodified*, cit., pp. 163-197, citaz. p. 171; A. Dworkin, "A woman writer and pornography" (1980), ora in *Let-*

sto punto lo storico del porno di massa non può fare a meno di chiedersi: *ma di che cosa stanno parlando?* Non si può certo negare che esistono film, video e *loops* che mettono in scena violenza, stupri e affini; ma, al di là del fatto che spesso tali scene si inseriscono in una logica dell'estremo (vedi precedente capitolo 1) che esprime un potente afflato liberazionistico (per quanto equivoco), si tratta di casi poco rilevanti dal punto di vista quantitativo. Nel suo complesso, l'*hard* degli anni Settanta/primi Ottanta cui si riferiscono le maestre Dworkin-MacKinnon – americano, scandinavo, francese, tedesco – è certo forte ma piuttosto gentile, è esaltato dalle potenzialità del sesso non da quelle della violenza, la sua eroina non è affatto la *battered woman* ma la *liberated woman*. È ovvio, dal punto di vista femminista la *liberated woman*, con la sua inesauribile fame di sesso, la sua disponibilità infinita, la sua totale sottomissione all'ottica maschile, non è altro che una contraffazione, uno strumento di propaganda al servizio del nemico. Potrebbe persino essere interpretata come uno sberleffo. Ma ha poco in comune con la donna stuprata, battuta, torturata e uccisa che secondo le femministe antiporno si trova al centro dell'*ethos* del porno di massa. Si pensi alla casistica delle offese dell'ordinanza di Minneapolis: la reazione dei pornografi non è affatto dovuta alle categorie che indignano maggiormente le donne – "oggetti sessuali" che godono di umiliazione, dolore o stupro, o "legati, tagliati, mutilati, feriti o fisicamente lesi", o penetrate da "animali" – ma piuttosto a quelle meno eclatanti – "in posizioni e atteggiamenti di sottomissione, servilismo e disponibilità sessuale" o

ters from a War Zone, cit., p. 34; K.K. Jacob, "Crime without punishment; pornography in a rape culture", in *Just Sex*, a cura di J. Gold e S. Villari, Rowman and Littlefield, Lanham 2000, pp. 105-120, citaz. p. 110.

come "puttane per natura". Le prime sono pressoché inesistenti nel porno di massa, mentre le seconde sono molto più presenti. La stessa Commisione Meese, la cui strategia conservatrice è molto simile a quella del femminismo antiporno, si ritrova così costretta a inserire una nuova categoria tra "pornografia violenta" e "pornografia non violenta": la "pornografia degradante" in cui predominano "dominio, subordinazione e umiliazione". Ma il caso suona comunque troppo debole e i membri della Commissione sono così costretti ad affermare una menzogna palese: che i "materiali non violenti e non degradanti", in cui "tutti i partecipanti appaiono come pienamente volontari", in "ambienti in cui mancano violenza e dolore sia in apparenza sia in realtà", appartengano a una "categoria [...] piuttosto piccola in termini di disponibilità corrente". Sull'argomento la Commissione si spezza in due, con tre delle quattro donne presenti che firmano un documento in cui affermano di "rispettare i diritti di tutti i cittadini di partecipare ad attività legali se la loro partecipazione è davvero volontaria".[52] Il fatto è che sia le femministe antiporno sia la Commissione Meese ignorano volutamente il dato più evidente: dopo la condanna penale del 1980 di *Candy Stripers* (vedi il precedente capitolo 1), l'*hard* statunitense si ammorbidisce (con qualche eccezione, come *Hustler* o i newyorchesi della Avon) e rinuncia a violenza, sadomasochismo e pratiche estreme: femministe e conservatori si ritrovano di fronte un porno che in massima parte è, diciamo, non violento e (quasi) non degradante, e proprio da qui nasce la necessità di demonizzarlo, di falsificarlo, di mistificarlo.

52. *Final Report of the Attorney General's Commission on Pornography*, Rutledge Hill Press, Nashville 1986, pp. 43, 540.

Inoltre, la critica di questi avversari del porno è decisamente "del genere" (vedi la precedente Introduzione). Simili a quegli apologeti *liberal* delle luci rosse che, pur difendendone la legittimità, ne sminuiscono capacità espressive, facoltà di articolazione tematica e presenza culturale, femministe e conservatori ignorano differenze, peculiarità, percorsi individuali, insomma tutto l'universo della creatività del porno come fenomeno di massa, come insieme di codici "bassi", come stile narrativo seriale. Nel 1975 Susan Brownmiller scrive ironicamente che i consumatori eterosessuali di pornografia sono eccitati dal lesbismo, ma "la loro eccitazione si spegne" come sotto "uno scroscio d'acqua gelata se devono guardare uomini nudi agire uno sull'altro". Una verità difficilmente contestabile, ma ciò non significa affatto, come vorrebbe implicare Brownmiller, che i pornografi degli anni Settanta si astengano totalmente da tale pratica provocatoria nei confronti del loro *target* di riferimento (vedi il precedente capitolo 2). E Ronald Dworkin, in un prestigioso saggio in difesa del diritto al consumo di porno scritto dal punto di vista *liberal* qualche anno dopo, giustifica il suo taglio interpretativo – la fruizione di porno come diritto di eguaglianza e non di libertà – rifiutando la prospettiva utilitaristica secondo cui le pratiche adottate dai singoli nella loro sfera privata contribuiscono pluralisticamente a "sviluppare le migliori condizioni per la fioritura umana" nella comunità. Questo perché "le offerte commerciali di Soho e della Eight Avenue – le foto in cellophane e *Behind the Green Door* – non sono evidentemente espressioni intorno allo sviluppo umano desiderabile". Un'evidenza per nulla evidente: di fatto, *Behind the Green Door* è *esattamente* un'ipotesi su un particolare "tipo di sviluppo umano desiderabile" (ve-

di il precedente capitolo 2).[53] Per certi versi in questi atteggiamenti fa capolino, sia tra le femministe sia tra i *liberals*, la predilezione per un sesso *politically correct*, vanigliato, normalizzato e normalizzatore. Se la pornografia ha un qualche merito culturale, se come pratica rivela una qualche utilità nei confronti della comprensione della sessualità e delle sue problematiche, lo fa perché mette in scena pulsioni, desideri e fantasie primordiali, che rimandano a zone sommerse della psiche e della coscienza. In altri termini, esplicita, sia pure nella forma mediata e non particolarmente riflessiva della produzione culturale di massa, uno dei lati oscuri dell'Occidente, quella zona in cui la sessualità si coniuga con forze ed esperienze primarie dell'esperienza umana, la violenza, il sangue, la morte, il sacrificio.[54]

È comunque sul piano della politica che il femminismo ci ha offerto il contributo più originale, situando la critica del porno su un terreno completamente nuovo. L'approccio dei conservatori, costruito sulla programmatica difesa di famiglia, religione e valori tradizionali e sulla necessità sociale di impedire che siano messi in discussione, è poco interessante per chi accetta lo sfondo filosofico di una "società aperta", fondata sul rispetto per la dimensione individuale, su un *ethos* sperimentalistico e relativistico, sull'idea che una pluralità di stili e di pratiche di vita sia un fattore positivo per la crescita individuale e collettiva. Poco interessan-

53. S. Brownmiller, *Against Our Will*, cit., p. 442; R. Dworkin, "Abbiamo un diritto alla pornografia?" (1981), tr. it. in *Questioni di principio*, il Saggiatore, Milano 1990, pp. 313, 359, citaz. p. 316. Vedi anche, sull'altezzosità culturale di certa intellighenzia di sinistra – un'altezzosità che è di fatto incapacità di comprensione della natura della produzione culturale di massa – il mio *La pornografia e i suoi nemici*, il Saggiatore, Milano 1996, pp. 96-100.

54. Il riferimento d'obbligo è a G. Bataille, *L'erotismo* (1957), tr. it. ES, Milano 1997. Vedi però anche il citato C. Paglia, *Sexual Personae*.

te perché la visione conservatrice, nel suo contrapporsi alle luci rosse, si contrappone frontalmente, e chiaramente, proprio alla concezione aperta, pluralista e sperimentale della società.[55] Al contrario, il femminismo antiporno situa la sua critica all'interno di questo paradigma. Anzi, per certi versi, la sua concettualizzazione del porno come sottrazione concreta di diritti civili si propone proprio come il tentativo di allargare gli spazi di libera espressione e la sfera della sperimentazione sociale, come un tentativo di ampliare l'accesso (delle donne) al dibattito culturale e al "mercato delle idee". È certo ironico che, di fatto, la proposta femminista abbia in sostanza preso l'aspetto ristretto, sinanche asfittico, di una precisa forma di censura. La strategia è quella di una esplicita *negative action*: non si propone un allargamento diretto del discorso degli svantaggiati, ma, al contrario, una limitazione di quello degli "avvantaggiati". Tuttavia, il fondamento di una società aperta è l'apertura di nuovi spazi: i tentativi di chiusura, per quanto prodotti da una logica utilitarista fondata sulla misurazione dei diversi effetti delle opzioni contrastanti presenti sul mercato, sono antitetici a un modello di convivenza costruito sulla tesi del potenziamento delle scelte collettive e della difesa dell'espressione dell'individualità.[56]

Sin qui le molte ombre del femminismo antiporno. Ma – e il lettore potrà forse restare sorpreso da questa conclusione – tali ombre sembrano più che riscattate dal suo trionfo più vero, per quanto espresso in una forma forse paradossale. Il confronto con le apologie

55. Cfr. P. Adamo, *La pornografia e i suoi nemici*, il Saggiatore, Milano 1996, pp. 67-77.

56. Rimando ancora, per una trattazione più ampia del tema, al mio *La pornografia e i suoi nemici*, cit., pp. 105-109.

da sinistra del porno lascia a volte perplessi. Non per quelle interpretazioni che dell'*hard* sottolineano la potenza orgiastica del desiderio, la capacità di dissolvere barriere e tabù sociali, la tendenza a costruire un'utopica antirealtà dominata dal principio del piacere, né per gli attacchi alla sua tendenza mercificante o al suo aspetto (marcusianamente) "performativo". Ma per quelle interpretazioni che si sforzano di dimostrarne la sostanziale innocenza, riproducendo spesso, senza rendersene conto, i più vieti *topoi* della rivoluzione sessuale: capita spesso di leggere della vocazione ugualitaria dell'*hard core*, che riconosce un ruolo attivo e dominante alle donne (appunto uno dei più appassionati sogni del maschio "liberato"); del suo approccio libertario, che emancipa il sesso dalle istanze del matrimonio e della riproduzione (*idem* come sopra); delle sue funzioni informative sul sesso e sulle sue dimensioni incentrate sulla carne e il corpo (dimensioni quasi sempre rivissute secondo l'ottica del suo consumatore medio). A questo taglio interpretativo normalizzatore, fondato su un'ignoranza pressoché assoluta dei meccanismi estetici e narrativi dell'*hard*, fa da poderoso antidoto l'interpretazione femminista, che, pur fondata su un'analoga ignoranza, avanza un'*ipotesi analitica* di fondo che non solo coglie decisamente nel segno, ma ha rivelato, con gli anni, una sapienza esplicativa sempre maggiore. È questo il carattere paradossale dell'interpretazione femminista del porno. Le sue conclusioni più estremiste sulla funzione sociale dell'*hard* come catalizzatore della violenza contro le donne e sul suo ruolo politico-culturale di concreto diffalcatore di diritti, ben rappresentate dall'ordinanza di Minneapolis e dal duo Dworkin-MacKinnon, si arenano sia sul pluralismo estetico e narrativo del porno di massa, sia, co-

me in sostanza tutti gli altri generi popolari attraverso cui si esprime certa industria culturale, rifiuta con la sua complessità i facili incasellamenti, sia sulla metodologia filosofica della società aperta, che mal si presta a ipotesi di "chiusura" di discorsi (anche se per "aprirne" altri più svantaggiati...). Ma come ipotesi di decodifica dell'*hard*, nella sua ambiguità liberazionista, nel suo legame organico con l'occhio e le esigenze maschili, nella sua ansiogena struttura fallocratica, persino nei suoi *clichés* e nei suoi vezzi (auto)repressivi, così come viene proposta da Millett, Irigaray, Brownmiller, Griffin, e come la si ritrova persino nel più ossessivo linguaggio Dworkin-MacKinnon, *funziona*: è la più centrata descrizione dell'*hard core* nell'era della sua presenza di massa. È ovvio, si tratta di una trattazione di massima, che non può pretendere di rendere conto di quelle produzioni irregolari, quelle idiosincrasie autoriali, quegli scarti immaginativi o estetici che rappresentano la vera ricchezza espressiva dei generi popolari; ma si rivela, nondimeno, decisamente adeguata a render conto delle strutture portanti della narrazione pornografica. E la validità dell'interpretazione è stata avvalorata proprio dallo sviluppo storico delle luci rosse. Sta in questo l'estremità più vera del paradosso: mentre buona parte dell'*hard* degli anni Novanta si fa sempre più maschilista, sopraffatore e violento, la lettura femminista non solo si rivela sempre più atta a cogliere la natura complessiva del fenomeno, ma si propone anche come lo strumento più utile per decifrarne le molteplici anime, le differenze di stile, la pluralità degli approcci.

7

Porno e libertà: il *Manifesto* di Ovidie

Tempi duri per le femministe. I neoconservatori le mettono volentieri in caricatura e sembrano più che propensi, al di qua e al di là dell'Atlantico, sia a limitare strategicamente le conquiste ritenute ormai consolidate (la legislazione sull'aborto) sia ad attaccare frontalmente quei diritti e quelle consuetudini maturati negli scorsi decenni che hanno suscitato i dissensi maggiori, magari nello stesso fronte progressista (si pensi al caso della legge sulle quote negli Stati Uniti, portata in giudizio sino alla Corte Suprema e là salvata con gran scorno dei bushiani dalla giudice Sandra Day O'Connor, nominata da Reagan). Ma anche da sinistra piovono pietre: libertari di ogni genere si dichiarano stufi del *politically correct* e identificano proprio nel femminismo la radice di un conformismo perbenista forse inedito, ma non per questo meno fastidioso. Il fatto è che parte della cultura femminista ha compiuto, dagli anni Settanta a oggi, una parabola storica quasi paradossale. Abbiamo visto (vedi il capitolo precedente) che, reagendo all'ipocrisia di quelle istanze di liberazione sessuale che sono sembrate concretarsi nell'accettazione di una logica mercificante incentrata sul corpo delle donne, con la legittimazione (culturale ma anche legi-

slativa) di pratiche sociali come la prostituzione, la pornografia e tutto il resto della sgargiante industria del *sex work*, certo femminismo ha insistito sull'esigenza di porre un limite a tale processo, ovvero, in soldoni, sulla necessità della proibizione legale, dello scoraggiamento in "positivo". L'intervento auspicato – in genere statale, ma anche locale – è stato giustificato da un'analisi che interpreta l'industria del sesso – in particolare quella del porno – come una concreta sottrazione di diritti, un processo reale di discriminazione, una negazione dei principi dell'eguaglianza. Insomma, come una sorta di sconfessione dei principi stessi della società aperta. Ma l'argomentazione "proibizionista", anche se non è accettabile in alcuni punti della sua analisi nonché, e soprattutto, nelle sue conclusioni procensura, è tutt'altro che peregrina: è difficile non distinguere, nella dinamica controculturale e permissivistica che ha caratterizzato i gloriosi *Sixties*, gli elementi che riproducono, sul piano stesso della progettualità della rivoluzione "sessuale", gerarchia, dominio ed esclusione. La sessualità da liberare è stata spesso interpretata (e vissuta) secondo la specifica ottica etero-maschile. Già tre decenni fa l'italiana Carla Lonzi, leader del gruppo milanese Rivolta femminile, notava che la "rivoluzione" – contraccettivi, aborto, sterilizzazione – non poneva "in discussione il modello sessuale procreativo" legato alla cultura patriarcale, ma invece lo confermava "mobilitando una serie di misure che rendono l'atto procreativo non-procreativo". A leggere tale "conferma" come la giustificazione di una politica di proibizione si rischia però di restare invischiati nell'ambiguità, rinunciando quasi del tutto alle istanze di liberazione sessuale, interpretandole cioè come un semplice imbroglio ai danni delle donne, costrette a su-

bire, in forme anche più dirette che in passato, violenze e degradazioni; e di trasformarsi magari in "compagno di strada" dei conservatori, non solo condividendone spesso (in Inghilterra, negli USA, in Francia...) iniziative e provvedimenti (si pensi, in Italia, all'atteggiamento di vasta parte dello schieramento di sinistra sulla prostituzione), ma dando loro modo di accreditarsi come i veri "difensori" delle donne, del loro corpo, della loro salute. Il paradosso sembra procurare al femminismo di orientamento persecutorio cattiva stampa nei settori della sinistra (ma anche della destra) più sensibili alle istanze di autonomia, di libertà, di diritto di scelta. E sin dagli anni Ottanta, come abbiamo visto (vedi precedente capitolo 6), il fenomeno ha provocato una reazione nello stesso mondo femminile, parte del quale ha rivendicato il valore positivo e finanche rivoluzionario dei *Sixties,* e ha attaccato le collusioni ideologiche e politiche con i conservatori.

Un brillante pamphlettino scritto nel 2002 da una giovanissima francese, la ventiduenne Ovidie Becht, esprime bene gli umori di questa fazione pro-sex. Si apre infatti con un'ampia riflessione sui "danni del femminismo moderno", capace di produrre tutt'al più una "pseudo-liberazione" interna all'ottica consumistica, di liberare la donna dal suo "primo padrone" (l'uomo) solo "per gettarla nelle braccia di quello nuovo: il capitalismo" (p. 27). Accontentarsi di "reclamare l'uguaglianza tra uomini e donne, nei diritti così come negli errori", testimonia tutt'al più una strategia riformista, ma non certo una "liberazione" (p. 62). A questo attacco, rivolto più a Betty Friedan che a Kate Millett, fa da controcanto l'insistenza su un altro elemento: "Il femminismo pro-sex riprende una delle rivendicazioni fondamentali senza la quale la liberazione delle

donne non può aver luogo: la rivendicazione sessuale" (p. 63). Per questo motivo "si interessa" alle questioni che ruotano intorno alla sessualità: in altre parole, valorizza i "mestieri a carattere sessuale" e tutte le "sessualità alternative e/o devianti", lotta per lo status di prostitute, *sex workers*, trans ecc., combatte la diffusione di Aids e altre "malattie sessualmente trasmettibili" (p. 63). La posizione è forte, ma il vero motivo per cui il *Porno Manifesto* (tr. it. di Lorenzo Paoli, Baldini&Castoldi, Milano 2003) potrebbe irritare non poco le vestali contemporanee della sana ortodossia proibizionista è che la sua fascinosa autrice – mora, profondi occhi scuri, *piercing* sotto il labbro inferiore (vedi la quarta dell'edizione italiana del libro) – è professionalmente una "lavoratrice del sesso", ovvero una nota pornostar, passata da poco (con notevole successo di critica) alla regia: "Ero, sono, una donna che fa film porno davanti e dietro la macchina da presa", dichiara, rifiutando il ruolo di "borghesotta intellettuale immersa nel mondo della depravazione" che i giornalisti tentano spesso di affibbiarle (p. 13). È appunto da questo peculiare angolo visuale (e pratico) che Ovidie rivendica il diritto – valorizzato e confermato nel testo da interviste ad altre attrici/registe (suggestiva quella con Coralie Trin Thi, la co-autrice di *Baise-moi*) – di ogni singolo/a di interpretare come meglio crede la teoria (e la prassi) del sesso, al di là di ogni costruzione collettiva del termine "donna" (o "uomo"), sino alla celebrazione terapeutica di quelle pratiche ritenute in genere "scorrette" dalle femministe.

I "lavoratori del sesso" non vendono quindi né anima né corpo, argomenta Ovidie in difesa della pornografia, ma semplicemente un "servizio, come qualsiasi altra persona che abbia un'attività rimunerata". Insi-

stere sulla questione della "mercificazione" focalizzando l'attenzione sull'attività sessuale riproduce la logica patriarcale secondo cui "chi penetra prende possesso del corpo del penetrato" (p. 52). Non casualmente, tra i riferimenti troviamo, "per un femminismo e un anarchismo individualisti" (pp. 84-85), l'americana Wendy McElroy che, oltre a occuparsi della tradizione libertaria statunitense, ha scritto vari testi teorici su femminismo e neofemminismo, compreso, nel 1995, *XXX. A Woman's Right to Pornography*, in cui ha affermato il diritto delle *singole donne* – di contro alla *donna-idealtipo* difesa dalle proibizioniste – di disporre come meglio credono del proprio corpo: "Il femminismo individualista insiste sul principio della proprietà di se stesse: corpo di donna, diritto di donna", scrive McElroy, "e insiste sul fatto che le donne siano libere di scegliere, indipendentemente dal contenuto della loro scelta. Il concetto chiave è qui quello di *scelta*, che è presente ovunque una donna agisca senza coercizione fisica" (W. McElroy, *XXX. A Woman's Right to Pornography*, St. Martin's Press, New York 1995, p. 125). Eppure, è proprio qui che si coglie la fragilità teorica maggiore del *Manifesto*. Ovidie sembra pensare agli argomenti di McElroy come se rappresentassero istanze genericamente di sinistra. La definisce infatti collaboratrice di "giornali americani anarchici/comunisti/libertari", con una locuzione decisamente confusionaria (molti, soprattutto in America, con McElroy probabilmente in prima fila, ritengono ossimorico l'accostamento tra comunismo e tradizione libertaria). L'autrice del *Manifesto* trae cioè da *XXX* una giustificazione del *sex work* in chiave di vendita/scambio di servizi sulla base di un preciso diritto di proprietà (quello del proprio corpo), ritenendo che però tale prospettiva sia congruente con

un attacco tutto sinistrorso al mercato, ai diritti "borghesi", al consumismo. Non sembra rendersi conto che le due posizioni sono decisamente contrastanti, anche se nota più volte l'avversione degli "attivisti" di sinistra, compresi i suoi "compagni" anarchici (con citazione di un documento sulla prostituzione della Federazione anarchica francese), per "le professioni legate al sesso" (p. 50). Insomma, il *Manifesto* è un testo entusiastico, ma, sul piano filosofico-politico, anche parecchio ingenuo.

Molto più furbetto risulta invece l'approccio allo specifico tema della pornografia. Qui Ovidie gioca l'usuale carta dei professionisti delle luci rosse quando si confrontano con l'esterno, con il ricorso programmatico all'edulcorazione, combinata da un lato con un po' di convincente realismo e dall'altro con un'accorta manipolazione/occultamento dei dati. Quindi, l'*hard* non ha nulla a che fare con la pedofilia, con la Mafia o con la prostituzione; non ci sono prove che abbia relazioni con i crimini sessuali; non ha senso alcuno l'accusa che i *performers* si "degradino". Certo, sostenere che le attrici dell'*hard* esercitino il mestiere più antico del mondo è francamente ridicolo: interpretano personaggi e girano film, non fanno sesso a pagamento con lo scopo di soddisfare un fantomatico cliente. Ma qualche altro dato aggiungerebbe dimensioni più precise all'argomento: oggi, agli albori del ventunesimo secolo, esiste un ampio sottobosco di *sex work* (ballerine, *table-dancers*, *performers* varie, club privé, *escort service* ecc.) dallo statuto tutt'altro che limpido, che pare confinare da vicino con la prostituzione e che costituisce sia terreno di reclutamento sia terreno di sfruttamento per le professioniste (e i professionisti) del porno; la sovrapposizione di personale è cosa notoria, sono molti i

performers passati da una professione all'altra; la più grande attrazione dei bordelli del Nevada (unico stato americano in cui la prostituzione sia legittima) sono le pornostar del passato e quelle ancora in attività; e potrei continuare... Il dato più appariscente della professione di pornostar è di fatto la sua dipartita: oggi le *sex workers* si impegnano nei film *hard* soprattutto come mezzo per promuovere le loro *altre* carriere. In quanto alla mafia, certo c'entra poco con le case di produzione francesi, che sono "aziende" come le altre. D'altro canto, in USA le connessioni tra Cosa nostra e il mondo a luci rosse sono state ampiamente comprovate da indagini, inchieste giornalistiche e confessioni/autobiografie varie. *Deep Throat* è stato prodotto dalla famiglia Peraino, consociata mafiosa. Mickey Zaffarano, ex guardia del corpo di Joseph Bonanno, ha controllato per un decennio il porno newyorchese. Gli è succeduto nel ruolo Robert DiBernardo, prima con la famiglia Gambino, poi luogotenente di John Gotti (che, pare, gradisse tanto poco i suoi scherzi da farlo finire "lavorato" per bene in una segheria). E che dire di Reuben Sturman, uomo decisivo nello sviluppo del porno mondiale, boss della Caballero e della General Video of America, il più importante distributore di *loops* per *peepshows* fino alla fine degli anni Ottanta, finanziatore di buona parte dell'*hard* americano (e anche di quello europeo, come per esempio il Lasse Braun di inizio Settanta)? Anche se la sua fama di "mafioso" si fonda su un dossier federale non di pubblico dominio (è stato usato nel 1984 per ottenere accesso ai fondi svizzeri di Sturman sulla base di un accordo svizzero-americano che solleva il segreto bancario per gli appartenenti alle "alte sfere" del crimine organizzato), i suoi rapporti con boss come DiBernardo e i suoi metodi verso i soci

dopo la sua incarcerazione nel 1991 (bombe, pestaggi ecc.) sembrano provare che non si trattasse proprio di uno stinco di santo. Del resto, oggi non è proprio lo statuto delle "aziende" del porno, sempre in bilico tra legalità e illegalità, a costituire un perfetto terreno di crescita per il riciclaggio di denaro sporco?

La furbizia dell'autrice diventa assolutamente palese nella lista di attrici (p. 36) che dovrebbe smentire l'idea tanto diffusa che sia impossibile "fare a lungo questo lavoro". Dieci nomi, sette "astuzie": "Annie Sprinkle, 25 anni di carriera" (già, come pornologa, scrittrice e *performer*, ma l'ultimo suo *sex role* risale al 1982); "Candida Royalle; ha iniziato la carriera di attrice nel 1975, fino al 1990 circa, oggi regista e produttrice" (vero, però l'ultima sua *performance* con sesso è del 1981); le due Lynn, Ginger e Amber, cominciano "la carriera di attrice nel 1984; ancora in attività" (peccato che entrambe si siano ritirate per problemi pressoché identici, nervosi e di droga, la prima nel 1986, la seconda nel 1988, per tornare sui set solo a fine anni Novanta)... Insomma, non è che le conclusioni offerte nel *Manifesto* siano fasulle; solo, la prospettiva è semplificante all'estremo e punta a rendere il porno più "innocente" possibile.

È una strategia nota. Ma, adottata da Ovidie, risulta anche curiosa, perché ne accomuna l'approccio a quello dei più convinti normalizzatori *liberal* del porno, sempre pronti a sottolineare la sua integrità di fondo, a parificarlo agli altri "prodotti", a renderlo una forma di *entertainment* tra le altre. La pretesa della nostra di concepirlo sotto il profilo della "rivoluzione sessuale" rientra tutto sommato in quest'ottica, anche se ai suoi film, in particolare a *Lilith* (distribuito in Italia da Mario Salieri), bisogna riconoscere la capacità, assolutamente rara nell'*hard* contemporaneo, di rifiutare il dominio dello

sguardo al maschile. Ma l'ottica "innocentista" serve poco sia alla causa delle luci rosse sia a quella della libertà. È in un certo senso scontato che la guerra per la legittimità del porno sia parte integrante della più generale guerra per la libertà di parola e di pensiero: nessuno l'ha espresso meglio della più rappresentativa femminista "proibizionista", Catharine MacKinnon, quando ha scritto che "in questo paese", intendendo gli USA ma il riferimento ha un senso più generale, "la legge dell'eguaglianza e quella della libertà d'espressione sono in rotta di collisione" (*Only Words*, Harvard University Press, Cambridge 1993, p. 71). Ma l'*hard core* affonda in una zona della psiche dove desiderio e convenzione, fantasia e realtà, socialità e politica, sembrano svelarsi in una condizione antropologica quasi primordiale, proprio e soprattutto nelle sue varianti meno "limpide": costituisce così, nella sua stessa pratica costruttiva, una delle zone "oscure" dell'Occidente, in cui la sessualità è a volte capace di rivelarsi cifra di lettura dei fondamenti dell'immaginario sociale. In altri termini, nella sua facoltà di rapportarsi con tale zona "calda" della psiche occidentale, evocandone pulsioni e passioni primarie, il porno propone una pratica bassa che decostruisce il discorso sul potere e sulla socialità, sia pure evitando quasi sempre le prospettive dichiaratamente critiche, se non attraverso il filtro della riproduzione degli stilemi di genere. Per questo motivo non va normalizzato, come vorrebbe forse anche la "rivoluzionaria" Ovidie, ma preso sul serio, e non nel senso paternalistico di uno studio accademico, ma attraverso il franco riconoscimento della sua straordinaria capacità di affondare in zone profonde e nevralgiche dell'immaginazione sociale e culturale.

8

Sesso violenza stupro: intorno all'immaginario pornografico

Nel 2002 sono comparse in Italia le prime videocassette della linea editoriale dedicata alla pornostar Ursula Cavalcanti. La terza, intitolata *Violenza sessuale estrema*, riproduce un video francese diviso in tre episodi, ognuno dei quali dettaglia uno stupro: nel primo la protagonista viene violentata da due loschi figuri che le hanno dato un passaggio; il secondo e il terzo sono strutturalmente identici, con due giovani donne sorprese per strada da un omone motociclista che le porta a forza in una casa di campagna dove le sottopone a dura violenza. Il video è sovradeterminato da un preciso elemento: il compiacimento assoluto, privo di compromessi, della messa in scena, in cui la violenza è totalmente sessualizzata. Le donne-vittime piangono, strillano, si rifiutano, tentano di sottrarsi e di resistere, ma vengono sopraffatte, costrette e sottomesse dalla bruta forza, a furia di pugni, calci, minacce, coltelli, e così via. Mancano del tutto quei dispositivi narrativi, estetici e psicologici che i pornografi delle generazioni precedenti hanno in genere impiegato per disinnescare le implicazioni politico-ideologiche più pericolose – nel senso di più platealmente diseguali e autoritarie – del nesso sesso-violenza e della sua messa in

scena (vedi precedente capitolo 2). In *Violenza sessuale estrema* lo stupro è presentato quasi nella sua forma politica pura, rivendicando un'esplicita legittimazione all'interno di un'ottica fondata sul *potere* maschile piuttosto che in quella, più tradizionale nel porno, fondata sul *piacere* maschile. In altri termini, nel video in questione il nesso sesso-violenza è letto con una precisa enfasi sul secondo termine: ciò che conta, ciò che si presenta come cifra determinante, è l'uso della violenza, la sottomissione della donna, la sua riduzione a oggetto simbolico sul quale si esercita *un* potere, e che sia quello sessuale non è certo casuale. Paradossalmente, ciò che ci viene di fatto presentato è una fenomenologia di desessualizzazione. Proprio per questo motivo si coglie qui uno stacco rilevante rispetto all'*ethos* del porno di massa: ovvero il rifiuto esplicito, voluto, (politicamente) inteso, di uno dei più celebri miti al maschile, quello secondo cui lo stupro è un desiderio segreto della donna, fa parte delle sue fantasie di fondo, è parte integrante della sua personalità. Da tale punto di vista "mitico", assolutamente centrale nella messa in scena pornografica dello stupro sino a tempi recenti, la violenza sessuale viene in genere intesa come una procedura educativa, come una pedagogia del godimento fondata sulla reciprocità. Ma, appunto, in *Violenza sessuale estrema* il godimento della donna non è in gioco: il suo ruolo non è semplicemente passivo ma dichiaratamente oggettuale; il sesso in sé sembra esaurirsi, e anzi estenuarsi, in una pura dichiarazione sessuopolitica.

Non siamo però in presenza di un caso isolato. Il video in questione è spia di un preciso contesto e per certi versi illumina alla perfezione un'atmosfera e uno stile rilevanti nel porno del Duemila. Almeno da metà anni

Novanta la messa in scena *hard* ha privilegiato una potente e prepotente iconografia della violenza, organizzata in massima parte su meccanismi di esplicita subordinazione della femmina da parte del maschio. Come fenomeno in crescita, ciò segna una discontinuità, per lo meno parziale. In sostanza, negli ultimi dieci anni le luci rosse sono andate sempre più orientandosi verso forme di estremizzazione estetico/narrativa, valorizzando soluzioni "specialistiche" che puntano a oggettivare, umiliare e sottomettere la donna: tra le altre, il *bukkake* (eiaculazione di gruppo su donna), il *blow job* a soffocamento, la violenza carnale in senso stretto, la *gang bang* (più uomini con una donna), l'interazione tra neri ipersviluppati e giovani bianche (video tradotti in Italia elegantemente come *Stracazzo* o *Sta Minchia*). La celebre serie *Slap Happy* è sintomatica: *blow jobs* soffocanti conditi da poderose sberle alle malcapitate, *senza alcuna forma di sesso genitale*, evidentemente non necessaria nell'economia dei segni di tali imprese. Ma, al di là dei dispositivi narrativi specifici, in buona parte dell'*hard* dell'ultimo decennio è preponderante un più generico stile violento, con le donne tirate per i capelli, penetrate con determinazione clinica, schiaffeggiate, malmenate, "domate", bloccate con corde o cinghie ecc. In altri termini, in buona parte di questi video, anche se dal punto di vista narrativo non è esplicitamente messa in scena la violenza sessuale, essa *viene di fatto strettamente mimata*. Non c'è quindi da sorprendersi se, all'interno di questa prevalenza stilistica, si sia assistito nell'ultimo decennio a un ritorno in grande stile della rappresentazione dello stupro in senso proprio, in una serie di percorsi variegati e per certi versi anche discordanti, ma tutti contraddistinti da una convinta sensualizzazione del tema, che sembra porsi, proprio

per l'estrema ambiguità delle strategie di erotizzazione messe in atto, come una cifra importante, forse decisiva, della complessiva strutturazione culturale dell'*hard core*, dei motivi della sua presenza come delle ragioni della sua influenza.

Il fatto è che il tema è eccezionale, nel senso che copre con grande chiarezza le categorie sesso e politica, illustrandone esplicitamente il legame. "Un attento esame clinico degli aggressori rivela che lo stupro in realtà soddisfa primariamente dei bisogni non sessuali", hanno scritto Nicholas Groth e Jean Birnbaum, "un assalto sessuale con l'uso della forza è motivato più da ragioni di rappresaglia e di compensazione che da moventi sessuali. Lo stupro è un atto pseudosessuale, complesso e pluërideterminato, mosso da questioni di ostilità (ira) e di controllo (potenza) più che di passione (sensualità)".[1] Psicologi, psicoanalisti, sessuologi, sociologi e antropologi hanno smontato e indicato i diversi fattori storico-culturali e psicologico-culturali delle motivazioni della violenza, soffermandosi in particolare anche su quella sessuale,[2] ma dobbiamo soprattutto al pensiero femminista una chiara analisi del sostrato specifica-

1. A.N. Groth, H.J. Birnbaum, *Men who Rape*, Plenum Press, New York 1980, p. 2, citato in B.A. Te Paske, *Il rito dello stupro*, tr. it. Red Edizioni, Como 1987, p. 85.

2. Vedi almeno C. Lévi-Strauss, *Le strutture elementari della parentela* (1947), tr. it. Feltrinelli, Milano 2003; K. Lorenz, *L'aggressività* (1963), tr. it il Saggiatore, Milano 1983; R. Girard, *La violenza e il sacro* (1972), tr. it. Adelphi, Milano 1987; R. Stoller, *Perversione. La forma erotica dell'odio* (1975), tr. it. Feltrinelli, Milano 1978; A. Montagu, *The Nature of Human Aggression*, Oxford University Press, Oxford 1978; P.-P. Grassé, *L'homme en accusation*, Albin Michel, Paris 1981; J. Picat, *Violences meurtrieres et sexuelles*, PUF, Paris 1982; C. Castelli, *Sesso e aggressività. Alle origini della violenza sessuale*, Franco Angeli, Milano 1989; P. Karli, *L'uomo aggressivo* (1989), tr. it. Jaca Book, Milano 1990; L. Kaplan, *Perversioni femminili* (1991), tr. it. Raffaello Cortina, Milano 1991; F. De Zulueta, *Dal dolore alla violenza. Le origini traumatiche dell'aggressività* (1993), tr. it. Raffaello Cortina, Milano 1999.

mente politico – nel senso etimologico del termine – della pratica dello stupro: "Nell'osare parlare del non detto, le donne hanno scoperto un'altra parte della nostra oppressione, forse quella centrale", ha scritto Susan Brownmiller, "la storica repressione fisica, un conscio processo di intimidazione, colpa e paura".[3] È lungo questa strada che si è poi dipanata una ricerca storica complessa e stratificata,[4] ed è in fondo questa la prospettiva più adeguata per comprendere la dinamica della messa in scena *hard* dello stupro, non solo nell'ultimo decennio ma nell'intera traiettoria del porno di massa. Ora, è evidente che tale messa in scena è una costruzione fantastica (e fantasmatica), che riflette quindi l'applicazione e lo sviluppo storico di precisi dispositivi narrativi ed estetici e che si pone a una distanza ontologica precisa dalla *realtà* della violenza sessuale; d'altro canto, questa distanza è anche una differenza, ma non assoluta: in altri termini, nell'era della trasmissione culturale di massa la rappresentazione di un fenomeno sotto forma di *fiction* diventa parte integrante della percezione del fenomeno stesso, della sua collocazione nell'immaginario, della sua attività/reattività sul piano dell'interrelazione sociale e culturale. Con la loro casistica raffigurativa dello stupro i pornografi entrano cioè in uno spazio preciso – e nevralgico – della

3. S. Brownmiller, *Against Our Will*, cit., p. 446. Altra nota ricerca femminista sull'argomento, di ampio respiro e risalente allo stesso periodo, è D. Russell, *The Politics of Rape*, Stein and Day, New York 1974.

4. Vedi almeno i saggi compresi in *Rape: An Historical and Social Enquiry*, a cura di S. Tomaselli e R. Porter, Blackwell, Oxford 1986, e quelli contenuti in *La violenza sessuale nella storia* (1989), a cura di A. Corbin, tr. it. Laterza, Roma-Bari 1992; J.A. Allison, L. Wrightsman, *Rape: The Misunderstood Crime*, Sage, Newbury Park 1993; G. Vigarello, *Storia della violenza sessuale* (1998), tr. it. Marsilio, Venezia 2001; D. Wolfthal, *Images of Rape: The Heroic Tradition and its Alternatives*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.

discussione pubblica. Pur senza condividere l'approccio estremistico dei sostenitori a oltranza dell'interpretazione "fattuale" dell'*hate speech* (vedi il precedente capitolo 6), è evidente che oggi le modalità delle loro messe in scena della violenza sessuale suggeriscono, anzi richiedono, che sia posta la seguente domanda: la loro sostanziale accettazione del mito dello stupro nelle classiche versioni liberatrici e la loro più recente lettura dello stesso in termini più dichiaratamente oppressivi (il termine di Brownmiller sembra perfetto per *Violenza sessuale estrema*), potrebbe essere parte integrante della nuova "guerra contro le donne", potrebbe rivelarsi elemento costitutivo di quel "contrattacco" che sembra aver coinvolto parte della cultura e della psicologia maschile contro i processi di liberazione della donna degli ultimi trent'anni?[5] Ed è proprio la cronaca a suggerirci, con l'apparente moltiplicazione di episodi di *revanche* maschile, con mariti, amanti, fidanzati, pretendenti e affini che sparano, pugnalano, bruciano e così via donne che rifiutano ruoli tradizionali, quanto il tema possa travalicare, almeno per certi aspetti, la ricostruzione del suo percorso storico-estetico nelle luci rosse.

1. Il mito dello stupro e le sue rappresentazioni

Prima di passare all'analisi del porno di massa nel tentativo di identificare i principali modelli interpretativi del tema dello stupro, è però opportuno soffermar-

5. I riferimenti sono S. Faludi, *Contrattacco. La guerra non dichiarata contro le donne* (1991), tr. it. Baldini & Castoldi, Milano 1992, e M. French, *La guerra contro le donne* (1992), tr. it. Rizzoli, Milano 1993. Nel primo testo ci sono pochi accenni all'*hard* (per esempio p. 181); nel secondo la trattazione del tema è più estesa (pp. 184-189), anche se deve troppo alla polemica antiporno del gruppo Dworkin-MacKinnon (vedi precedente capitolo 6).

ci sui presupposti culturali più ampi che hanno contraddistinto la lettura del tema in Occidente. Abbiamo visto sopra che qualsiasi discussione dello stupro come *realtà*, come *fantasia/fantasma* e come fenomeno che intreccia i due aspetti non può di fatto prescindere da un contesto che ne sottolinea da un lato l'intima connessione con questioni di psicologia sociale e antropologia politica, in particolare per quanto riguarda la meccanica millenaria della subordinazione della donna in Occidente, e dall'altro la sottodeterminazione dell'ambito specificamente sessuale/passionale, in una prospettiva che privilegia come significante maggiore, nel nesso sesso-violenza, il secondo termine. Da questo punto di vista le strategie della messa in scena pornografica – le vedremo nel prossimo paragrafo – riflettono soprattutto tre versioni del mito dello stupro. Quella fondata sul *topos* del libertino liberatore, che in una vibrante affermazione della sua libertà e della sua potenza, ma anche, per lo meno progettualmente, di quelle della sua vittima, celebra il riscatto del corpo, dell'individuo, della natura (ma anche della cultura) dalle catene della società oppressiva, cristiana o capitalista che sia, in una dinamica di trasgressione della sacralità che crea una nuova terra "atea" e "disincantata", anche se poi, in questo programma di rivolgimento totale, non sempre riesce a evitare il trionfo di qualche nuovo "incanto" (sia pure quello di una libera associazione di emancipati). Quella fondata sul *topos* del sacrificio rituale, in cui lo stupro viene letto come evento traumatico e trasgressivo cui si affida, nella sua esplicita messa in scena del superamento del divieto, il compito di ristabilire la regola, di riaffermarla purificata e tonificata, con una redistribuzione dei ruoli sociali degli attori coinvolti che restituisce (anche occultandola) la verità origina-

ria della loro unione, che si tratti della società moderna (o postmoderna), della tribù, o, nel caso dello stupro (etero), degli uomini e delle donne coinvolti. Infine quella fondata sul *topos* del destino biologico e riproduttore, che si propone di delimitare con chiarezza i ruoli che la natura ha affidato a maschi e femmine, facendo propria la lezione della psicoanalisi freudiana sul tema della passività e del masochismo femminile, reiterando la versione della liberazione sessuale al maschile (vedi il precedente capitolo 2) e rifiutando come "innaturale" e "politica" qualsiasi ipotesi di mutamento dell'equilibrio specificamente sessuale tra i due sessi: in sostanza, una riaffermazione della soluzione tradizionale in nome della natura e della biologia traviate dall'ideologia del femminismo anti-sesso. D'altro canto, questi tre *topoi* non sono semplici dispositivi per la produzione di un ordine del discorso che più o meno occultamente riproduca la gerarchia maschio/femmina. Bisogna tener conto della loro strutturazione culturale, ovvero del fatto che si rivolgono a un *target* preciso, e che hanno quindi più la funzione di alleviare ansie e confermare pregiudizi che quella di sollevare problemi o imporre direttive. Ma è anche opportuno ricordare che i luoghi dell'immaginario cui fanno riferimento – l'eroismo maschile, la passività femminile, la ritualità sociale del sesso – si rivelano, al di là della discussione sulla loro natura di fondo (se siano cioè dati biologici o costrutti sociali), costituenti essenziali di una sessualità condivisa e di una dimensione dell'esistente *presenti* e *decisivi*, che non solo non si possono spazzar via come semplici refusi ideologici, ma che sembrano affondare in zone determinanti della psiche e della cultura occidentale: in altre parole, la condanna della violenza non può risolversi in una presa di posizione puramente mo-

ralistica, ma necessita di un confronto sul terreno concreto della fenomenologia e della genealogia delle forze e degli atti in gioco.

Non è certo difficile identificare l'epitome del libertino liberatore: per tale merito il marchese de Sade è stato celebrato nella prima metà del Novecento da ogni cultura, movimento o intellettuale caratterizzato da una qualche valorizzazione un po' "selvaggia" della trasgressione e dell'antagonismo filosofico-sociale, per poi ritrovarsi condannato, e magari minacciato di autodafé, da femministe e pensatori in fondo in fondo *politically correct*. La strategia liberatrice di Sade risulta egualitaria dal punto di vista filosofico, ma si attua in un universo in cui la differenza sessuale di matrice biologica struttura un'emancipazione generale "naturale" ma anche asimmetrica. Nel "troppo immorale" *Justine* il signore di Gernande spiega alla protagonista che la reciproca felicità nel rapporto di coppia è pura fantasia: essa "può legalmente esistere soltanto tra due esseri ugualmente dotati della facoltà di nuocersi, conseguentemente tra due esseri della stessa forza". Se il cosmo non ha offerto alcuna garanzia per tale sistema di reciprocità, creando, come avrebbe potuto, due esseri di eguale forza, l'unica modalità in cui entrambi possono trovare soddisfazione sta nell'accettare pienamente la loro posizione "di natura", ovvero una relazione costruita su dominio dell'uno e sottomissione dell'altra: "Il più debole deve riunire in sé, con questa sottomissione, l'unica dose di felicità che sia possibile racimolare, e il più forte deve lavorare per la propria, con il mezzo oppressivo che più gli piacerà"; di conseguenza, "quella felicità che i due sessi non possono trovare l'uno nell'altro, la troveranno, il primo nella sua cieca obbedienza, il secondo nella più completa espressione del

proprio dominio". Non c'è quindi da sorprendersi se, in questa asimmetria naturale, lo stupro non sia un crimine ma "una virtù", spiega il signor di Bressac nella precedente versione sadiana di *Justine*, *Les Infortunes de la Vertu*, una virtù grazie alla quale si ristabilisce "l'ordine morale delle cose, e poiché a volte noi abbiamo la sventura di metterlo a soqquadro, ristabiliamolo con coraggio almeno quando se ne presenta l'occasione". D'altro canto, la donna sadiana che accetta pienamente la filosofia materialistica del piacere e della natura ha a propria disposizione precisi strumenti per riequilibrare la propria posizione: "Il solo principio" della natura, spiega così madame Delbène a Juliette, "*è di darci piacere, a spese di chiunque*". Accettarlo pienamente vuol dire avviarsi sulla strada emancipatrice del libertinaggio: "Compagne mie, scopate, siete nate per scopare! La natura vi ha creato per essere scopate", insiste la maestra, spiegando che l'apice della moralità libertina sta nella capacità di praticare sino in fondo, "di trasgressione in trasgressione", quelle "mostruosità" e quegli "eccessi" che conducono al disonore, a quell'"abisso del vizio" che rappresenta l'unico vero modo di confutare definitivamente "il trionfo della virtù". Perciò, conclude Delbène, "vorrei [...] depravarmi come l'ultima delle donne! Lo confesso, sono sul punto di desiderare la sorte di quelle divine creature che soddisfano, agli angoli delle strade, le sozze voglie del primo che passa; esse marciscono nell'avvilimento e nel lerciume; il disonore appartiene loro, non provano più nulla".[6] La li-

6. D.A.F. de Sade, *Le sventure della virtù* (1787), in *Opere complete. Le sventure della virtù. Justine*, tr. it. a cura di C. Rendina, Newton Compton, Roma 1993, p. 67; Id., *Justine* (1791), in *Opere complete. Le sventure della virtù. Justine*, cit., pp. 267-268; Id., *Juliette* (1797), in *Opere complete. Juliette*, tr. it. a cura di P. Guzzi, 2 voll., Newton Compton, Roma 1993, I, pp. 81,

berazione, per la femmina sadiana, sta quindi nella capacità di innalzarsi sino alla condizione sociale che esprime la critica definitiva delle convenzioni sociali dettate dalla malintesa interpretazione etico-religiosa della natura. Strano che nel suo *Pornography*, che contiene un capitolo su Sade, la femminista *anti-hard* Andrea Dworkin abbia notato come il "porno sia la definizione grafica delle puttane più vili" e come "le puttane esistano per servire sessualmente gli uomini", e come tutto ciò avvenga "solo all'interno del dominio sessuale maschile", senza applicare la conclusione, di una logica evidente, alla stessa donna liberata sadiana, la cui emancipazione sembra coincidere appunto con la sua piena disponibilità sessuale per l'uomo.[7]

Nella *Philosophie dans le Boudoir* troviamo un'altra modalità di esplicazione della pratica pedagogica del libertino liberatore. Qui la giovane Eugénie è educata al materialismo ateo in un contesto quasi egalitario, dove le viene riconosciuto il diritto a esercitare un ruolo attivo e passivo, anzi dove tutti i partecipanti – con l'eccezione del sifilitico e della madre – esercitano a turno tutti i ruoli, in una sinfonia polisessuale che sembra davvero sul punto di giungere al polimorfismo orgiastico (Angela Carter nota che solo l'avversione sadiana per la figura materna impedisce che si giunga sino al "caos e notte universali"[8]). La giovane viene però istruita e convinta soprattutto con le parole, mentre lo stupro che mette in scena la liberazione totale viene *agito* (sulla madre), non *subito*. Insomma, nella pratica educativa sa-

101, 104-105. Il commento sull'eccessiva immoralità di *Justine* è dello stesso Sade, in una lettera a Reynaud del 21 luglio 1791 (cfr. G. Lely, *Sade profeta dell'erotismo*, 1952, tr. it. Feltrinelli, Milano 1968, p. 308).

7. A. Dworkin, *Pornography*, cit., p. 200.

8. A. Carter, *The Sadeian Woman*, cit., p. 131.

diana, che si propone di formare menti e corpi per il libertinismo ateo in chiave di uguaglianza filosofica tra gli adepti del corpo e del piacere, restano comunque zone d'ombra in cui la violenza (sessuale) si rivela sì strumento di elaborazione di una microsocietà amicale e solidale, financo libertaria (se per libertà si intende ovviamente "delitto", nell'accezione di violazione costante delle regole), ma nel contempo, proponendosi di fatto come autoriproduzione cieca, propone una prospettiva asfittica e unidimensionale. Il libertino di Sade resta alla fine imprigionato nella sua brama di godimento: secondo Pierre Klossowski, se la trasgressione sadiana si configura come "recupero incessante dello stesso possibile", e l'atto trasgressivo in sé trasforma questo possibile in esistente, resta comunque "del possibile eliminato da recuperare", rendendo la trasgressione stessa, evidentemente incapace di creare una nuova condizione in cui essa stessa non sia più necessaria, "puerile" se non "assurda". Sulla ripetitività meccanica dell'universo sadiano della violenza come liberazione, che proprio per questo sembra privilegiare più un godimento politico-ideologico che schiettamente sessuale, è forse più pertinente la domanda di Camus: "Che verrebbe a fare in quest'universo il piacere, la grande gioia fiorita dai corpi consenzienti e complici?" Il fatto è che, se anche Sade celebra la *politica del corpo* contro il *corpo politico* (termini di Michel Onfray), il suo ateismo libertino non è davvero capace – e in fondo è questo che sostiene Carter quando conclude che Sade alla fin fine resta "un semplice pornografo" – di abolire il principio gerarchico, nemmeno nella società dei cosiddetti liberi; se la libertà non può che fondarsi sull'affermazione di se stessi al di sopra di tutto e tutti, e se non è definita nei suoi limiti che dal riconoscimento (incompleto perché neces-

sariamente, naturalmente, asimmetrico) del libertino "altro", allora la condizione che permette sino in fondo l'affermazione della logica emancipatrice – "un contratto edonistico, revocabile a partire dal solo desiderio di una delle parti", afferma ancora Onfray – non può logicamente dispiegarsi sino in fondo.[9]

Le ambiguità della politica del libertino liberatore risaltano anche più in alcuni "sadiani" che propagandano le virtù della rivoluzione sessuale. Nel celebre *The White Negro* Norman Mailer celebra le virtù del nuovo psicopatico, quello *hipster* la cui "logica ultima sorpassa perfino l'indimenticabile soluzione che il Marquis de Sade diede al sesso, alla proprietà privata e alla famiglia, sostenendo che ogni uomo e ogni donna hanno diritti assoluti ma temporanei sui corpi di tutti gli altri uomini e donne". Lo *hipster*, sorta di ribelle a tutto campo che rifiuta l'assimilazione nella società borghese in nome dell'esigenza di "restituirci a noi stessi, non importa a quale prezzo di violenza individuale", si affida alla "catarsi che prepara la crescita", ovvero a "un'assoluta libertà sessuale". Incarnandosi al meglio nel nero come vero "fuorilegge psichico", lo *hip* fa parte, come D.H. Lawrence, Henry Miller e Wilhelm Reich, di quella generazione che ha saputo analizzare sino in fondo il potere mortifero per l'individualità umana delle "idee sociali monolitiche del matrimonio per la vita, della solidità familiare e della vita amorosa rispettabile", cui ha saputo contrapporre "l'amore come ricerca di un orgasmo ancora più apocalittico del precedente". Il "sadismo" di Mailer, il suo innesto del divin marchese sulla figura dello *hip*, si risolve in un'apologia

9. *Ibidem*, p. 132; P. Klossowski, *Sade prossimo mio*, tr. it. Garzanti, Milano 1975, pp. 25-26; A. Camus, *L'uomo in rivolta* (1951), tr. it. Bompiani, Milano 1994, p. 53; M. Onfray, *La politica del ribelle* (1997), tr. it. Ponte alle Grazie, Milano 1998, p. 171.

della violenza sessuale: il suo eroe "sa che l'atto della violenza carnale fa anch'esso parte della vita e che perfino nella violenza brutale e imperdonabile c'è dell'arte e della mancanza d'arte, vero desiderio o fredda costrizione, e pertanto non si hanno mai due violentatori e due atti di violenza carnale del tutto uguali". Mailer, al contrario di Sade, elimina qui il problema dell'altro: per il suo psicopatico la questione essenziale è il raggiungimento e l'autogaranzia della propria identità, attraverso "orgasmi" significativi, in cui la donna è spesso interpretata non come compagna da liberare, ma ostacolo da superare. Eldridge Cleaver, un nero vero, anzi un nero molto vicino al "fuorilegge psichico" di Mailer, che non cita Sade ma sembra accoglierne l'interpretazione liberatoria del nesso sesso-violenza ormai diffusa a suo nome, limita ancora di più alla persona del violentatore gli effetti emancipatori della pratica: "La violenza carnale era un atto di insurrezione. Mi deliziava l'idea di sfidare e calpestare la legge dei bianchi, il loro sistema di valori, di profanare le loro donne, e quest'ultimo punto credo che fosse per me il più soddisfacente, poiché avevo il dente avvelenato per come i bianchi, nel corso della storia americana, avevano trattato le nostre". Ma la notazione storico-politica non è davvero convincente: Cleaver ha appena spiegato che "per mettere a punto la mia tecnica e il mio *modus operandi*, cominciai facendo pratica con delle ragazze negre del ghetto", dando piena sottolineatura alla sua continuità esistenziale con la volontà di potenza dello *hipster* sadiano, nella decisa cancellazione sessuopolitica dell'altro, della donna, bianca o nera che sia.[10]

Un altro commento su Sade ci porta al cuore della

10. N. Mailer, "Lo Hip e lo Square" (1956), tr. it. in *Pubblicità per me stesso* (1959), Lerici, Milano 1967, p. 257; Id., "Il negro bianco" (1957), tr.

versione sacrificale del mito dello stupro. L'uomo sadiano "ha un solo mezzo" per sfuggire alle "diverse limitazioni" costituite dal rapporto tra "questo *io*, su cui si fonda il pensiero", e ciò che gli è esterno, si tratti di "un infinito impenetrabile, che ci subordina", o di *oggetti*, che consideriamo invece a noi subordinati. Il mezzo è "la distruzione di un essere simile a noi": "In questa distruzione, il limite del nostro simile viene negato, poiché noi non possiamo distruggere un oggetto inerte: esso cambia ma non scompare, e soltanto un essere simile a noi scompare nella morte". "Questo", conclude Georges Bataille nel capitolo su Sade di *La littérature et le mal*, "era già nel sacrificio".[11] Combinando Sigmund Freud e Marcel Mauss, Bataille si è mosso in un'originale orbita socio-estatica, leggendo il legame violenza/sacrificio all'interno della relazione fondatrice morte-erotismo-comunità. La sessualità che riveste un ruolo fondamentale in questo paradigma, pur non configurandosi esplicitamente come stupro, è inscindibile dalla violenza: "La sfera dell'erotismo è la sfera della violenza, la sfera della violazione", si legge nell'introduzione all'*Érotisme*, "che cosa significa erotismo dei corpi se non una violazione dell'essere dei partecipanti all'atto? Una violazione che confina con la morte? Una violazione che confina con l'assassinio?". Per essere chiari, Bataille non assimila l'interrelazione sessuale in sé allo stupro, ma ne sottolinea la componente di annichilimento, che si estrinseca al meglio proprio attraverso la violenza e che esprime, come tensione e movimento piuttosto che come realizzazione dell'atto supremo della distruzione

it. in *Pubblicità per me stesso*, cit., pp. 278, 290; E. Cleaver, *Anima in ghiaccio* (1968), tr. it. Rizzoli, Milano 1969, pp. 32-33.

11. G. Bataille, *La letteratura e il male* (1957), tr. it. Rizzoli, Milano 1973, pp. 112-113.

dell'altro (in questo sta "l'aberrazione di Sade"), la volontà di "dissoluzione dell'essere costituito nell'ordine del discontinuo", vale a dire una momentanea apertura sulla totalità dell'essere, svelata da quel desiderio erotico che si rivela capace di sciogliere, per un breve momento, le forme della nostra esistenza discontinua e individuale. È a quest'ultima dimensione che è strettamente legata la morte, rottura e manifestazione necessaria e inevitabile di tale discontinuità: l'erotismo la esorcizza mentre in concreto la celebra. E tale processo non può verificarsi se non attraverso la violenza e la violazione: è in questo elemento che Bataille rintraccia l'assonanza tra sessualità e sacrificio. La violenza del sesso e la morte nel sacrificio hanno la funzione di spalancare la porta sul sacro, di aprire a forza una dimensione in cui si coglie con pienezza la totalità dell'essere, sia pure come "esperienza *negativa*", mistica e intuitiva.[12] "C'è una profonda affinità tra il sacrificio e l'atto d'amore", ha notato Umberto Galimberti, "un'affinità che non è sfuggita neppure al cristianesimo, anche se questa religione ha cercato di addolcire ciò che in questi due atti trasgressivi viene in primo piano: la *carne* dell'animale sacrificato e la *carne* che nell'atto d'amore eccede i limiti posti dal divieto sociale".[13]

Nel rapporto sessuale come nel sacrificio è quindi la violenza a dare forma a questa eccedenza, a questa *pletora*: "L'atto violento" priva "la vittima del suo carattere limitato", gli dona "l'illimitatezza, l'infinito che appartengono alla sfera del sacro". Ed è un'eccedenza che prende, nella visione di Bataille, un aspetto decisa-

12. G. Bataille, *L'erotismo* (1957), tr. it. ES, Milano 1997, pp. 17-18, 20, 23.
13. U. Galimberti, *Gli equivoci dell'anima* (1987), Feltrinelli, Milano 2001, p. 238. Cfr. anche, per un concetto simile, G. Bataille, *L'erotismo*, cit., pp. 89-90.

mente gerarchico: "Nel momento di dissoluzione dell'essere il maschio ha di regola un ruolo attivo, mentre la femmina è passiva", nell'"atto erotico" ella appare come vittima, mentre "il partecipante maschile come colui che compie il sacrificio". Sono però entrambi a perdersi "nel corso della consumazione", nella "fusione di due esseri che alla fine si incontreranno in una dissoluzione comune", che l'incontro sessuale "proietta *fuori di sé*". Insomma, l'accesso al sacro nella comunanza della dissoluzione si ottiene con una violenza che è anche reciproca (nel riconoscimento della "*pletora* dell'altro"), ma richiede comunque una precisa distribuzione dei ruoli.[14] D'altro canto, l'evento acquista il suo vero significato nella dimensione simbolica della ritualità, della ripetizione mimetica. Bataille, tentato per molti anni dalla *realtà* del sacrificio, alla fin fine ne ha sconfessato la più intima logica; dal "mostro" Gilles de Rais, che, "prima del marchese de Sade" ha enunciato "il principio del libertino incallito dal vizio", si è dissociato (pur restandone chiaramente affascinato);[15] secondo Jean-Luc Nancy, che ha ricostruito il suo abbandono dello schema sacrificale, ha sostituito all'estasi del sacrificio l'estasi dell'arte,[16] ma forse Nancy dà troppo poco peso alla sua riflessione costante sul tema della sessualità.

Di fatto, il sesso praticato – con i suoi corollari "sacrali" – acquista, nella sua necessaria iterazione, una dimensione specificamente rituale, ma in una forma densamente simbolica che, per quanto agita da indivi-

14. *Ibidem*, pp. 18-19, 88, 98-99,
15. G: Bataille, *Il processo di Gilles de Rais* (1965), tr. it. Guanda, Parma 1982, p. 38.
16. J.-L. Nancy, *Un pensiero finito* (1990), tr. it. Marcos y Marcos, Milano 1992, in particolare pp. 239-245.

dui discontinui (motivo per cui si configura appunto come "sacra"), risulta per certi versi quasi impersonale. Scrivendo del sacrificio (ma con un commento finale che lo rende applicabile anche al rapporto sessuale), Bataille afferma che anche se il suo principio è la "distruzione", tale genere di "distruzione"(/dissoluzione) "non è l'annientamento". "È la cosa", precisa, "solo la cosa, che il sacrificio intende distruggere nella vittima. Il sacrificio distrugge i legami di subordinazione reali di un oggetto, strappa la vittima al mondo dell'utilità e la rende a quello del capriccio inintelligibile". L'esercizio della violenza mette cioè in moto un processo in cui la passione, dissolvente della discontinuità, non ha la funzione di distruggere l'oggetto del sacrificio, ma piuttosto quella di annichilirlo simbolicamente, di metterne in evidenza la natura oggettuale (esterna all'io), sbalzandolo nel mondo "dell'immanenza, *intimo*, come lo è la donna nella consumazione carnale".[17] La donna è quindi "oggetto" del sacrificio, ma, appunto, in un senso impersonale, che supera la dimensione del singolo e si concentra sulla violenza stessa: "Nella crisi sacrificale", ha ben spiegato René Girard, "bisogna rinunciare a legare il desiderio a qualsiasi oggetto determinato, per quanto privilegiato sembri, bisogna orientare il desiderio verso la violenza stessa".[18] E la trasgressione della carne implicita sia nel sesso sia nel sacrificio non ha, come per il libertino liberatore sadiano, la funzione di distruggere il vecchio mondo e di crearne uno nuovo, ma ha invece la funzione di *confermare* l'esistente: "La trasgressione dell'*interdetto*", scrive Bataille in polemica con una Simone Weil inter-

17. G. Bataille, *Teoria della religione* (1973), tr. it. SE, Milano 2000, p. 43.
18. Girard, *La violenza e il sacro*, cit., p. 204.

pretata quasi come antesignana dei politicamente corretti, "è giustamente la via cui la comunicazione profonda è agita ritualmente". La trasgressione, cioè, "non è la negazione del divieto, bensì il suo superamento e il suo completamento", e "l'attività sessuale", precisa, "è essenzialmente una trasgressione" che "non è mai, dopo il divieto, il ritorno alla libertà primitiva": anzi, in un certo senso, è proprio la sua attuazione, "organizzata", "tollerata", spesso "prescritta", che concede al mondo del lavoro e del consumo di continuare pacificamente a esistere.[19]

Si coglie al meglio il senso profondamente conservatore della visione sacrificale del nesso sesso/violenza se ci si volge a un altro frequentatore dei bassifondi parigini degli anni Trenta, l'americano Henry Miller, e non tanto ai suoi romanzi più riflessivi e preparati, nei quali si impegna, scrive in *The World of Sex*, a raggiungere la perfetta "fusione di simbolo, mito e metafora" nell'uso dell'osceno,[20] quanto piuttosto al francamente pornografico *Opus Pistorum*. Qui si succedono, con una sequenzialità rituale impressionante, scene di orge e sesso in cui il narratore, l'usuale *alter ego* milleriano, da solo o con amici si dedica a "profanare" donzelle più o meno consenzienti. L'*act* più esemplare – il termine *act* è appropriato alla scansione pornografica del testo – ha per protagonista l'elegante Anna, che decide di concedersi una *gang bang*. Inizialmente le cose sembrano an-

19. G. Bataille, "Simone Weil e il riscatto della morale" (1949), in *MicroMega. Almanacco di filosofia '96*, pp. 246-261, citaz. p. 258 (sull'"ambivalenza di atteggiamento" di Bataille nei confronti di Weil, vedi R. Esposito, *Categorie dell'impolitico*, 1988, il Mulino, Bologna 1999, in particolare pp. 245-261); G. Bataille, *L'erotismo*, cit., pp. 61, 103.

20. H. Miller, "Il mondo del sesso", tr. it. in *Henry Miller, la censura e il Tropico del cancro*, a cura di V. Riva, Feltrinelli, Milano 1967, pp. 173-220, citaz. p. 175.

dare per le lunghe: "Se non si decide quando torna – dichiara Sid – io, per me, prendo e la violento". In stanza da letto, mentre gli uomini si spogliano, "chissà perché", nota l'autore, Anna "ha l'aria spaventata". Comunque, "vuole che la si faccia sentire puttana"; Arthur "potrebbe ucciderla, col cazzo, ma non riesce a farla godere". Anna si stordisce, "si limita a giacere immobile". Poi si riprende e gli uomini decidono come continuare a godersela, mentre "lei è dispostissima a lasciare che il suo destino venga deciso da altri per lei". Il narratore si lascia andare a una riflessione più ampia: "Che razza di troia che è. [...] Abbassarsi così, lasciarsi andare in questo modo, con persone che frequenta ogni giorno, che incontra per strada, alle feste, no – dico – è il colmo della puttanaggine. Per me [...] è molto peggio far la troia con gli amici che con estranei. La degradazione nel primo caso è peggiore poiché [...] si prolunga nel tempo ed è, insomma, come se l'infamia si ripetesse ogni volta che gli amici l'incontrano, che parlano con lei, o che pronunciano il suo nome". La cerimonia – perché di questo si tratta – prosegue sempre più efferata (doppia penetrazione, pratiche urofiliache ecc.): "Ogni cosa va perdendo i suoi contorni". Anna è "in semi-coma" e alla fine implora anche di essere picchiata.[21] L'esito complessivo dell'episodio – e di altri dello stesso genere presenti nel libro – è quello di un tetro rito espiatorio, oscuro nelle sue implicazioni, ma chiaro nell'orientamento: gli uomini sacrificano una donna sull'altare della mascolinità, la annichiliscono, la "consumano" (bataglianamente parlando), la restituiscono per mezzo della violenza a uno stato mistico che

21. H. Miller, *Opus Pistorum* (1942), tr. it. Feltrinelli, Milano 1998, pp. 100-107.

sottolinea di converso la sua natura umana, terrena, fisiologica. È proprio questo l'elemento che mette in luce il superiore controllo e possesso di sé dei maschi, che, pur coinvolti nel rito, ne restano i freddi esecutori razionali, al punto tale da far sorgere qualche dubbio sulla realtà del loro godimento. Di fatto, è sul godimento femminile, sulla *perdita di sé* della donna, che insiste Miller: tocca a lei "sacrificarsi", perché tocca a lei, nella vita di tutti i giorni, reiterare con la sua "degradazione" e la sua "infamia" sia il senso del rito sia la continuità della società sulla base delle gerarchie esistenti (prima fra tutte, ovviamente, quella tra uomo e donna). In altri termini, la reciprocità dell'estasi sacrificale, su cui Bataille insiste pur ammettendone l'asimmetria, nei riti milleriani è pressoché scomparsa, per lo meno nei suoi effetti sociali, lasciando sul terreno solo una pratica violenta il cui peso piomba tutto – sia dal punto di vista dell'evento sia dal punto di vista dei suoi risvolti simbolici – sulla donna stessa che ne è stata l'oggetto.

La passività femminile – centrale sia nel mito dello stupro che rimanda al libertino liberatore sia in quello che rimanda al rito sacrificale – ha ottenuto una conferma di rara potenza e influenza nella psicoanalisi: è qui che "l'uomo trova i motivi che rendono inattaccabile e scientifica la sua supremazia", ha scritto la femminista Carla Lonzi.[22] Nei primi anni Venti Sigmund Freud va elaborando sempre più la tesi di uno sviluppo differente tra sessualità maschile e femminile. Nel *Problema economico del masochismo* (1924) delinea tre tipi di masochismo (erogeno, femmineo e morale); il secondo, pur combinandosi con l'elemento infantile, va letto

22. C. Lonzi, *La donna clitoridea e la donna vaginale* (1971), in *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale*, Gammalibri, Milano 1982, p. 85.

come una serie di fantasie che "trasportano il soggetto in una situazione tipicamente femminile: esse significano cioè essere evirati, subire un coito, partorire", e va collegato non solo con il piacere del dolore in senso stretto (cioè il masochismo erogeno), ma anche con quella parte della pulsione di morte che non viene estroflessa, resta nell'organismo e si organizza in senso libidico. Nel *Tramonto del complesso edipico* (1924) il maestro tenta una prima ricostruzione del percorso femminile tra complesso edipico, minaccia di evirazione e formazione del Super-io, pur rendendosi conto che il materiale che riguarda il sesso femminile, un vero "continente nero", è "molto più oscuro e lacunoso". Tuttavia le conclusioni sono quasi *tranchant:* la palese "disparità dello sviluppo psichico" riflette una decisiva "differenza morfologica"; "parafrasando un detto di Napoleone", continua, "possiamo dire che 'l'anatomia è destino'", precisando che proprio per questo motivo "la richiesta femminista di una parità di diritti per i due sessi non può su questi temi andar molto lontano". Lo sviluppo femminile si concreta in due desideri precisi, possedere il pene e un figlio, la qual cosa è decisiva per la "futura funzione sessuale" della bambina, le cui aspirazioni sono così "inibite alla meta e improntate a tenerezza". Ritornando sull'argomento della differenza femminile in *Alcune conseguenze psichiche della differenza anatomica tra i sessi* (1925), ancora in polemica con i "sostenitori del femminismo" Freud ritiene di poter concludere che la sua ipotesi sulla formazione del Super-io nella bambina, fondato su una persistenza del complesso edipico che "sposta in avanti i suoi effetti nella vita psichica normale della donna", spiega le differenze caratteriali tra uomo e donna, vale a dire i fatti – innegabili, visto da quanto tempo "la critica" li

rinfaccia alla donna – che ella "mostra minor senso di giustizia dell'uomo, minore inclinazione a sottomettersi alle grandi necessità della vita, che troppo spesso si lascia guidare nelle sue decisioni da sentimenti di tenerezza o di ostilità".[23]

Dopo la grande sintesi politico-antropologica del *Disagio della civiltà* (1929), Freud torna sull'"enigma della femminilità", precisando i suoi argomenti con un occhio fisso al paradigma là enucleato, con l'opposizione centrale tra forza della libido e progresso della civiltà (vedi precedente capitolo 2). Valorizzando la fase pre-edipica dell'attaccamento alla madre e insistendo sulla contrapposizione vagina-clitoride (nonché facendo riferimento alle conclusioni delle sue allieve Jeanne Lampl-de-Groot, Helen Deutsch e, in posizione di maggiore dissenso, Karen Horney), il padre della psicoanalisi mantiene salda la distinzione tra "attività e passività, mascolinità e passività". Pur muovendosi con estrema prudenza, sottolineando ora la presenza delle istanze sociali e culturali e definendo "inadeguato far coincidere il comportamento maschile con l'attività e quello femminile con la passività", in verità Freud reitera le sue convinzioni usuali, precisando inoltre il problema morfologico del rapporto vagina-clitoride nella stessa prospettiva anti-libidica, anti-polimorfica e anti-infantile del *Disagio*: "Con la svolta verso la femminilità la clitoride deve cedere in tutto o in parte la sua sensibilità, e quindi la sua importanza, alla vagina". Nella donna predomina "una predilezione per il comportamento passivo e per aspirazioni passive, derivan-

23. S. Freud, "Il problema economico del masochismo" (1924), "Il tramonto del complesso edipico" (1924), "Alcune conseguenze psichiche della differenza anatomica tra i sessi" (1925), ora in *Freud sul femminile*, cit., pp. 300, 312, 314, 329.

te dal ruolo che le è riservato nella funzione sessuale". Resta "una relazione particolarmente costante, tra femminilità e vita pulsionale, che non vogliamo trascurare", prosegue. Ed è questa che determina il carattere, sessuale e sociale, della donna, in cui "la repressione dell'aggressività, così come è prescritto dalla sua costituzione e imposto dalla società, favorisce lo sviluppo di forti impulsi masochistici. [...] Il masochismo è dunque, come si suol dire, schiettamente femminile. Se però, come tanto spesso avviene, riscontrate il masochismo negli uomini, che altro vi resta da dire se non che questi uomini mostrano tratti femminili molto evidenti?".[24] La versione freudiana della passività femminile in termini di masochismo si appoggia, soprattutto dopo *Il disagio*, su due differenti tipologie di argomento. La prima, storico-antropologica, lega strutturalmente *questa* sessualità femminile tranquilla, sottomessa e soprattutto non polimorfica al progresso della civiltà, quasi fosse una necessità politica: "*L'ineguaglianza deve esserci*, e la superiorità dell'uomo è il minore dei mali", replicò nel 1933 a una domanda sulla desiderabilità dell'uguaglianza.[25] La seconda, morfologica-psicologica, è invece strettamente collegata alla peculiare struttura fisica e psichica della donna, definita principalmente attraverso il lavoro analitico. Della prima hanno fatto giustizia quasi sommaria tutti i pensatori e le correnti che ne hanno sottolineato la dipendenza dalle peculiari idee sociali e politiche di Freud,

24. S. Freud, "Sessualità femminile" (1931), "Femminilità" (1932), ora in *Freud sul femminile*, cit., pp. 356, 361-362, 364. Sulle relazioni anche personali tra Freud e le sue seguaci vedi A.M. Accerboni, "Atena, la figlia della mente: il rapporto di Freud con le allieve", in *Psicoanalisi e identità di genere*, a cura di A. Panepucci, Laterza, Roma-Bari 1995, pp. 39-55.

25. Citato in E. Fromm, *Il mondo di Sigmund Freud* (1959), tr. it. Area Editore, Milano 1962, p. 41.

strettamente legate a un concetto di civiltà, diciamo così, borghese e capitalista: i suoi allievi che hanno privilegiato la dimensione sociale della nevrosi (Horney e Fromm), i teorici della rivoluzione sessuale che ne hanno rovesciato le intuizioni centrali (Reich, Marcuse ecc.), e soprattutto le femministe, che lo hanno considerato tra i loro più acerrimi nemici.[26]

Ma è la seconda tipologia argomentativa che, affermandosi e diffondendosi, è andata a trasformarsi con il tempo nel forse più potente fondamento del mito dello stupro: il problema centrale è dato dall'evidente presenza dell'istanza passiva nell'immaginario femminile, che, pur non assumendo la posizione centrale che Freud gli aveva attribuito, resta comunque un dato ineludibile, che sembra strutturare non poco la più generale sensibilità sessuale delle donne in Occidente. Gli elementi forniti dalle indagini e dalle analisi del desiderio femminile, soprattutto a partire dagli anni Settanta (dopo l'impatto del femminismo), forniscono risposte difficilmente equivocabili. Se nel *Rapporto Hite*, organizzato dalla quasi perbenista NOW, il paradigma freudiano e le sue implicazioni passivo-masochiste sono esplicitamente rifiutati ("Probabilmente milioni di donne sarebbero d'accordo con quella donna che ci scrisse: 'Mi darebbe un enorme piacere personale fare un occhio nero a Freud'"),[27] in altre inchieste meno attente all'ortodossia, a partire da *My Secret Garden* (1973) di Nancy Friday, le conclusioni sono molto più possibiliste. È un coro abbastanza unanime, ben riassunto dalla seguente considerazione: "Le fantasie femminili [...] che hanno come tema lo stupro sono particolarmente

26. Sul rapporto tra psicoanalisi e femminismo vedi il precedente capitolo 6, nota 10.

27. S. Hite, *Il rapporto Hite* (1976), tr. it. Bompiani, Milano 1977, p. 199.

comuni. [Alcune donne] si immaginano violentate da un uomo o da una donna, oppure da più individui. Negri, sceicchi, principi, scassinatori, poliziotti e, più raramente, tori, cavalli, enormi cani e gorilla sono i protagonisti delle più diffuse fantasie di violenza sessuale".[28] Le stesse indagini recenti sul desiderio realizzate da donne che hanno ben presenti le sfumature politico-ideologiche del problema ammettono in genere l'esistenza – se non la prevalenza – del modello della passività, offrendo spesso avvertenze e commenti correttivi. Per esempio, Wendy Maltz e Suzie Boss identificano sei copioni fantasmatici femminili, tra cui quello della "Vittima", in cui le donne "immaginano di venir forzate in situazioni sessuali contro la loro volontà. Legano l'eccitazione sessuale a immagini in cui sono controllate, dominate e persino maltrattate". È una fantasia associata a esperienze precedenti, "spiacevoli o orribili", misurate su "dolore, terrore o vergogna", fanno sentire chi le adotta "svilite o umiliate", causano disagio e malessere. La strategia diciamo così "scoraggiante" è ancora più esplicita in un libro scritto nello stesso anno dalle tedesche Alexandra Berger e Andrea Ketterer: "Non è giusto sottomettersi. Nelle loro fantasie, tuttavia, le donne ricorrono volentieri a questa variante. Diventano schiave degli uomini e devono fare ciò che questi chiedono".[29]

Il dato più rilevante, per comprendere la diffusione del modello, è però il suo *status* di *fantasia*. Il fatto che molte donne si eccitino al pensiero della violenza e della costrizione, immaginandosi vittime e passive, non vuol

28. P. Dally, *Le fantasie sessuali* (1977), tr. it. Lyra Libri, Como 1988, p. 27.
29. W. Maltz, S. Boss, *Nel giardino del desiderio. Il mondo segreto delle fantasie erotiche femminili* (1997), tr. it. Frassinelli, s.l. 2000, pp. 23-25; A. Berger, A. Ketterer, *Perché limitarsi a sognare?* (1997), tr. it. Feltrinelli, Milano 1999, p. 122.

certo dire che intendano agire sino in fondo tali fantasie: "Perché nella nostra società, in cui le donne mostrano una preferenza per le fantasie grossolanamente sadomasochistiche, sono tanto poche quelle che praticano le perversioni sadomasochistiche?", si è chiesto con perspicacia Robert Stoller, certo molto lontano dall'ortodossia freudiana sul tema del rapporto morfologia-identità: "Esistono, come personalmente sospetto", prosegue, "luoghi dove le donne, per eccitarsi, non ricorrono a copioni masochistici, luoghi, magari, dove la distribuzione del potere tra uomini e donne pende in favore di queste ultime?".[30] D'altro canto, se l'intreccio cultura/biologia risulta difficilmente districabile,[31] i risvolti culturali, sociali e politici della presenza di tali fantasie – in soldoni, la questione del mito dello stupro, cioè della violenza sulle donne e delle sue giustificazioni – sembrano concentrarsi nella zona nevralgica della natura del consenso. Non a caso, in quelle fortezze del femminismo *politically correct* che sono le università americane, da anni è in atto un'offensiva che mira a leggere ogni "minima pressione psicologica" nei confronti della donna come il presupposto per introdurre "immediatamente un illecito nella sessualità", sottolineando, in modo tanto ovvio quanto anacronistico, "una passività e una timidezza femminili che erroneamente si credevano trascorse", scrive un po' sarcastica Elisabeth Badinter.[32] Il tema del consenso, delle sue condizioni e dei suoi esiti, si lega cioè al tema politico, quello della

30. R. Stoller, *La storia di Miss Belle. Dinamica della sessualità* (1979), tr. it. Laterza, Roma-Bari 1980, pp. 176-177.

31. Per la tesi secondo la quale "le prove scientifiche attualmente a disposizione indicano una forte influenza della natura e un influsso assai più modesto della cultura", vedi S. LeVay, *Le radici della sessualità* (1993), tr. it. Laterza, Roma-Bari 1994, p. 4.

32. E. Badinter, *La strada degli errori*, cit., pp. 92, 94.

subordinazione femminile. Carla Lonzi, avversaria sia del freudismo sia del reichismo e sostenitrice dell'autonomia femminile in chiave clitoridea, pur "intriga[ta] molto" dalla "faccenda" del sadomasochismo, rintuzza il "gioco sadico" di uno dei suoi amanti – "farmi un po' di violenza" – per le sue ricadute nel politico: "Essere donna è senza via d'uscita: non puoi buttarti perché, per essere veramente donna, devi essere oggetto di un altro. Non si può essere oggetto di un altro per gioco, diventa una *pochade*, una porcheria, bisogna esserlo fino alla morte, cioè schiava".[33]

La violenza sessuale tocca cioè, attraverso il tema del consenso, il nervo scoperto dell'identità e dell'autonomia. Ed è stato proprio leggendo questa connessione in forti termini identitari che il più acceso femminismo antiporno ha potuto costruire il suo paradigma interpretativo dell'*hard core*, schiacciando la questione della natura del consenso sulla presenza di opzioni sociali e culturali che impediscono alle donne qualsiasi vera scelta. Tuttavia, la crisi complessiva di questo modello fondato sul soggetto (vedi il precedente capitolo 6) ci suggerisce un approccio ermeneutico alla rappresentazione pornografica dello stupro e del suo mito decisamente più articolato e utile di quello monolitico del primo femminismo. A confronto con la critica del soggetto e dell'identità rintracciabile soprattutto negli scritti di Foucault, la femminista pro-sex Michi Staderini sostiene infatti che "è necessario spostare l'ottica del rapporto tra sesso e potere. Non la ricerca della propria identità nella sessualità, ma la ricerca di forme di relazione democratiche nella relazione sessuale. A

33. C. Lonzi, *Taci, anzi parla*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1978, pp. 768-769.

me sembra questo il modo giusto di affrontare la questione dei rapporti fra sesso e potere nella società moderna. Passando così dall'analisi dei corpi all'analisi della relazione fra uomini e donne [...]".[34] Ed è proprio in questa intersezione, tra analisi dei corpi e relazioni "democratiche", che *l'hard core* situa la sua peculiare quanto ambigua ricetta di "liberazione".

2. *I pornografi e lo stupro*

Di fatto il porno di massa, con la sua ansia di distruzione dei miti e dei tabù sessuali perbenisti e borghesi, ha contato molto, sin dai suoi inizi, sul potere creativo/distruttivo della violenza, sotto forma di un'interpretazione liberatrice e libertaria dell'estremo e della "perversione" (vedi il precedente capitolo 2). Presentandosi come portavoce delle istanze di rivoluzione sessuale, anzi fondando proprio su tale pretesa la loro principale legittimazione culturale, i primi pornografi hanno insistito nel concettualizzare l'estremo in una forma felicemente consensuale, celebrando nell'intersezione dei corpi – vista e vissuta in genere al maschile, ma non in assoluto – la conquista di una nuova maturità e libertà dell'umanità intera. Come abbiamo visto (vedi ancora il precedente capitolo 2, in particolare il paragrafo 4), la violenza sessuale, costruita ovviamente sulla negazione del consenso, si sottrae però a tale regola, minacciando per così dire l'intera deontologia pornografica incentrata sulla libertà. Da qui una messa in scena che, alla ricerca di una forma di assenso femminile che legittimi l'interpretazione liberatoria in questi primi momenti assolutamente necessaria all'*ethos*

34. M. Staderini, *Pornografie*, Manifestolibri, Roma 1998, p. 82.

del porno di massa, valorizza la mitologia maschile sullo stupro, leggendola appunto come una forma di consenso "culturale" implicito. In particolare, nella variegata produzione *hard core* dei primi anni Settanta si coglie con una certa chiarezza l'enfasi sulle versioni del libertino liberatore e della passività femminile, che permettono lo sviluppo e l'elaborazione di tre modelli costruiti intorno a una abile casistica del consenso. Potremmo definire il primo *role-playing*, o stupro "per gioco" (d'ora in avanti S1): ciò che si svolge davanti agli occhi dello spettatore è uno stupro nonconsensuale, anche se nel corso della messa in scena può assumere tratti in cui si manifesta una qualche forma di assenso; ciò che più conta, in un secondo momento lo stesso spettatore scoprirà di avere assistito a uno psicodramma organizzato, in cui la vittima era sin dall'inizio connivente, se non l'organizzatrice stessa della pantomima; in sostanza, non ha affatto *visto* uno stupro, anche se ha creduto di averlo fatto. Il secondo modello, per certi versi a tutt'oggi quello più diffuso e dominante, potremmo definirlo "pedagogico" (S2); è associato strutturalmente all'ambizione liberatrice e idealistica del porno e si caratterizza per il passaggio, nello svolgimento della violenza, dalla forma nonconsensuale a quella consensuale: la donna inibita viene costretta a prendere atto della forza superiore della carne e del desiderio, se ne convince, ne è entusiasta, partecipa infine pienamente. Il terzo modello, quello dello stupro interamente e complessivamente nonconsensuale, cioè dello stupro "in senso proprio" (S3), pone ovviamente i maggiori problemi; in un certo senso il modo in cui i pornografi lo hanno trattato, almeno sino a metà degli anni Novanta, dimostra molto bene la continuità dell'opzione liberatrice: di fatto, hanno spesso adottato

tattiche di neutralizzazione, tentando di confinarlo in una logica che ne depotenziasse la carica erotica, di presentarlo cioè o in un contesto tetro, triste e bieco, riducendolo spesso sotto una cifra cinematografica realistica o iperrealistica, o addirittura di negarne, con una messa in scena esplicitamente dis-erotizzante, la capacità di produrre l'usuale fantasmatica sessuale del porno; d'altro canto, non sempre tali strategie di contenimento vengono applicate; e si ha comunque l'impressione, qualora lo siano, che non si rivelino molto efficaci e che in fondo non vogliano davvero esserlo. È insomma ovvio che l'elaborazione di questi modelli ha soprattutto funzione di legittimazione sessuopolitica: in altri termini, il motivo principale della messa in scena dello stupro non ha a che fare con le sue potenzialità "liberatrici", ma rispecchia piuttosto, come del resto l'*hard* nel suo complesso, le fantasie, la meccanica del desiderio e le aspettative del pubblico maschile.

D'altro canto, se questa modellistica si propone di conferire un certo ordine interpretativo al marasma espressivo e produttivo delle luci rosse, non può certo presentarsi come esaustiva: in un certo senso la vera cifra identificativa dell'*hard*, come di tutti i generi popolari nell'era della produzione culturale di massa, sta nella *violazione* dei propri codici, non nella loro applicazione. E i percorsi di questi codici, del resto, dipendono molto anche da condizioni contingenti, come quelle economiche o giuridiche. Negli Stati Uniti gli anni Settanta sono un festival dell'estremo, stupro compreso; ma il giro di vite di inizio Ottanta, con la più volte citata condanna di *Candy Stripers* di Bob Chinn, riduce di moltissimo l'incidenza dell'estremo nel porno USA, mentre l'enfasi sullo stupro dell'attacco femminista – un attacco, non dimentichiamolo, che in alcuni

momenti sembra poter giungere a un successo tanto inatteso quanto decisivo – convince molti pornografi a rinunciare del tutto al tema. In sostanza, dai primi anni Ottanta sino a metà Novanta, nell'*hard* americano non vi sono scene di violenza sessuale. In quanto agli scandinavi, non sembrano particolarmente ispirati dal tema: pur non rinunciando affatto a estremi vari e tentazioni forti, specializzandosi per esempio nelle varianti lolitesche (vedi il precedente capitolo 3) o in quelle urofiliache, coprofile e gerontofile, pare che la messa in scena della violenza sessuale non sia per loro un *frisson* significativo. Del resto già nel 1970 il danese Bert Kutschinsky, tra i primi psicologi sperimentali a occuparsi di porno con un rapporto alla Commissione Johnson, nota che solo il 12% della popolazione giudica "crimine sessuale" una "violenza dopo un *petting* consensuale", mentre il 93% ritiene criminale un "atto osceno verso la bambina di 4 anni", il 68% il "*petting* con la figlia di 16 anni", il 52% l'"esibizionismo verso una signora in un parco". Secondo l'esperto danese, il fatto che pedofilia, incesto e gerontofilia restino tabù significativi – e quindi "adeguati" argomenti pornografici – mentre sembra esserlo meno la violenza, potrebbe essere dovuto a un più generale fenomeno di desensibilizzazione culturale, in parte dovuto anche all'accesso al porno, nei termini cioè di funzionante "valvola di sfogo" (i crimini sessuali sembrano infatti essere diminuiti di molto nella seconda metà degli anni Sessanta).[35] Non certo a caso, le più eclatanti interpretazioni del tema provenienti dal Nord Europa sono opera dell'italiano Braun. Anche i tedeschi, con qualche ecce-

35. B. Kutschinsky, *Pornografia e crimine in Danimarca* (1970), tr. it. Sugar, Milano 1971, pp. 132-135.

zione, sembrano abbastanza refrattari alla messa in scena dello stupro, preferendo in linea di massima un estremo simile a quello degli scandinavi.

In quanto alla Francia, nei primi momenti del *porno chic* il tema è strettamente interpretato secondo S2, in chiave strettamente pedagogica, con una marcata enfasi sulla partecipazione e l'educazione della donna "inibita". Tuttavia, soprattutto nel momento del passaggio al video e agli anni Ottanta, l'atmosfera sembra oscurarsi: in particolare, le prime produzioni Dorcel insistono in maniera prepotente sul tema, sfiorando spesso S3 (senza tentativi di neutralizzazione); altrettanto fa Michel Ricaud nelle sue produzione olandesi e nordiche, a volte con esiti di una cupezza e di un coraggio espressivo che sfiorano certo *underground* della crudeltà. Sono però gli italiani a sentire molto la fascinazione del tema, sia pure in un registro espressivo sempre piuttosto limitato (come del resto tutto il porno nostrano degli inizi); ma a metà decennio gli esordi di Riccardo Schicchi e soprattutto di Mario Salieri conferiscono nuova vitalità alla messa in scena dello stupro.

In generale, S1 si configura come un'abile modalità di rivendicare l'innocenza del porno, concedendo però, nel contempo, di dare piena forma al *frisson* dello stupro, ovvero al sogno maschile di potenza illimitata. In *Blonde in Black Silk* (Phillip Drexler 1979) una delle protagoniste (interpretata da Serena, nota masochista nella vita privata, tra le più "violate" *performers* del periodo) viene inseguita da un gruppo di motociclisti, circondata e infine brutalmente violentata. La scena, abbastanza terrificante, si chiude però con lei soddisfatta che paga i suoi aguzzini per la *performance*. In *The Private Afternoon of Pamela Mann* (Radley Metzger 1974) assistiamo allo stupro della protagonista (Barbara

Bourdon), ripresa dalla camera di un detective, da parte di un uomo e una donna (Jamie Gillis e Darby Lloyd Raines, che scopriremo poi essere il suo autista e la sua cameriera). "L'hanno trattata come un animale", commenta il detective; "e a chi non piacerebbe essere trattato in tal modo?", replica il marito connivente, dando piena voce al mito dello stupro liberatore, con il "violentato" ridotto sino in fondo alle ragioni della natura. In *Soumission* (Burd Tranbaree 1978) una moglie (Brigitte Lahaie) con marito impotente (Richard Lemieuvre) affronta in un bosco tre violentatori (tra cui Dominique Aveline e un giovanissimo Stanislas Piotr), in sostanza in chiave di S2. Ripara a casa, si rivolge al marito, ricompaiono i tre che replicano lo stupro (sempre S2) nel salotto di fronte a consorte, camerieri, autisti e ospiti: l'orgia finale segna la riconciliazione sessuale tra gli sposi, evidenziando come il tutto fosse stato orchestrato in precedenza. *Échanges de partenaires* (Frédéric Lansac 1976) si apre con una violenza in ascensore, ma si tratta solo di una fantasia messa in atto da due giovani sposi (Dawn Cummings e Thierry de Brem). In *American Pie* (Jeffrey Fairbanks 1980) la trama richiede che un rapitore (Eric Edwards) punisca la rapita (Arcadia Lake) con uno stupro come dimostrazione della sua *leadership* ai complici, anche se è chiaro per entrambi che non sarà necessaria alcuna violenza: e infatti i due si limitano a inscenarlo per gli altri.

Se S1 concede di mettere in scena la violenza carnale giocando per così dire una successiva carta di riserva per rivendicarne la natura di gioco consensuale, S2 esprime la più sentita interpretazione del mito dello stupro nel porno. Non si tratta affatto di una violenza, ma di una lezione di pedagogia amorosa, che necessita della forza semplicemente per contrastare il portato di

secoli di repressione: ed è proprio la reazione della "vittima" a fornire la dimostrazione migliore del successo di tale strategia liberatrice. È un dispositivo narrativo talmente diffuso da renderne a volte difficile l'identificazione: la reazione negativa iniziale della vittima è spesso tanto sfumata da non permettere allo spettatore di comprendere che di fatto una qualche resistenza viene opposta all'aggressore. Centinaia, forse migliaia, di film e *loops* fanno uso di questa versione molto debole di S2. Probabilmente sono stati i *pornocrates* francesi a usarla con maggiore insistenza, nell'ambito della loro predilezione per lo schema della moglie da istruire: *Indécences 1930*, *Je suis à prendre*, *Maîtresse pour couple*, *Droit de cuissage*, *Les délices de l'adultère*, *La nymphomane perverse* ecc. Del resto in Francia il tema viene spesso trattato con molta leggerezza, con levità, quasi giocosamente, come a smussarne le asperità socio-culturali. In *Le fruit défendu* (Jean-Luc Brunet 1985) una delle amiche cittadine (Dominique St. Claire) del protagonista viene violentata nel granaio dal fattore (Yves Callas): poi spiega a chi è accorso in suo aiuto che "il nostro amico Emile mi faceva scoprire cosa significa il vigore paesano". In *La rage du sexe* (1977), remake *hard* di *Psycho* girato da Patrick Aubin, il Norman Bates di turno violenta tutte le donne che gli capitano a tiro, ma loro restano infine felicemente con lui (anche travestito da mamma!). In un altro film dello stesso periodo, nella versione italiana intitolato *Rapporti* e attribuito ad Aubin (ma c'è poco da fidarsi), il protagonista (Aveline) viene sedotto dalla segretaria e poi denunciato per stupro: non troverà di meglio che violentarla davvero, ma lei ne sarà ovviamente felice. Le carcerate di *Prison très spéciale pour femmes* (Gérard Kikoine 1982) subiscono violenze a ri-

petizione, ma non sembrano davvero risentirne, anzi in genere festeggiano con i loro aguzzini. Ogni tanto i francesi rischiano qualcosa di più nella messa in scena della violenza: molto grafica (soprattutto per l'uso del colore) la violenza esercitata su una Marilyn Jess vestita di viola e sdraiata su un cofano d'auto nera in *Bourgeoises... mais perverses!* (Richard Gregory 1985); prolungata e quasi credibile la resistenza della protagonista (la brava Nicole Segaud) in *Sinnliche Sehnsucht*; quasi cadenzato sulla versione sacrificale dello stupro (cosa rara nel periodo) un film di Pierre Unia intitolato in italiano *Tutti i vizi di mia moglie* (risalente a metà Ottanta), in cui le protagoniste sono costrette a sottostare a un "gioco" punitivo che si conclude con una violenza accettata di buon grado. A qualche dubbio sulla logica "liberatrice" di S2 inducono certi esiti un po' più inquietanti. In *Les deux gouines* la coppia di amanti fedifraghi (Claudine Beccarie e Vicky Messica) violenta la figliastra della prima (e futura sposa del secondo), che cede dopo una ben recitata resistenza, ma si prende la rivincita ammazzando il marito/emancipatore appena dopo il matrimonio. In *Prends-moi de force*, realizzato nel 1978, l'anno del più celebre processo per stupro tenuto in Francia,[36] il serial killer protagonista, mascherato e armato, "libera" una serie di donzelle convertendole tutte alle gioie del sesso, con procedimenti anche ad alta tensione simbolica (per esempio la consenziente Diane Dubois penetrata con la canna di un fucile); la sua ultima vittima, una poliziotta che scopre trattarsi del sindaco, lo giustizia, ma non si trattiene dal commentare "è un peccato, ci sapevi fare così bene", perpetuando così la mitologia associata allo stupro. La più

36. G. Vigarello, *Storia della violenza sessuale*, cit., pp. 230-235.

singolare variante di S2, se non per altro per il suo estremismo grafico, la si trova forse in *Hetaste Liggen*, girato in Francia nel 1983 dal romeno Andrei Feher con capitali svedesi, in cui sembra quasi far capolino quella caratterizzazione viscida e amara del materialismo occidentale tipica di certi registi dell'Est in trasferta a Ovest (Skolimowski, Passer, Polanski, Forman). Qui un pappone (un laidissimo Gabriel Pontello) doma una ingenua giovanotta (Olinka), in una serie di scene di stupro condite con fruste e affini; in evidenza il godimento passivo della donna, che infatti si innamora del suo aguzzino. Siccome Feher è un pornografo "cattivo" (verso il suo pubblico, intendo), riduce il pappone nella medesima situazione, frustato e umiliato da un suo collega (un Richard Lemieuvre ancora più laido e unto di Pontello): però lui, invece di innamorarsi del torturatore, viene salvato dalla sua preda...

Anche gli americani tenderebbero a interpretare giocosamente e con levità S2, ma le loro note propensioni sia a problematizzare il porno (magari per arricchirlo e concedergli quel "valore sociale redimente" che dovrebbe evitar loro guai giudiziari), sia a "fare" cinema li conducono quasi sempre verso versioni e messe in scena più articolate del mito dello stupro. *Winter Heat* (Claude Goddard 1975) si apre su uno scenario terrificante, con un gruppo di sbandati che penetra in una casa di montagna dove vivono tre amiche. Il clima di violenza e di sopraffazione è inizialmente molto ben ricostruito: il più psicopatico degli intrusi (Jamie Gillis) costringe una delle donne a spogliarsi con fredde ma non cattive osservazioni negative sul suo corpo; delle vittime si sottolinea la totale impotenza; ma mentre il film sviluppa il suo *plot* porno, l'atmosfera si stempera, diventando infine quasi giocosa: uno

stupratore si fidanza con una vittima, il cattivissimo Gillis finisce al guinzaglio di un'altra (ex) violentata, che lo costringe al cunnilinguo mentre gli legge un trattato in cui si afferma "che si dovrebbero dividere tutti i beni del mondo". In *The Seduction of Lyn Carter* Spinelli fornisce un vero e proprio *test case* di masochismo femminile, dal punto di vista della stessa donna coinvolta (Andrea True, poi diventata star della disco come Hot Gossip), che deve scendere a patti con ciò che il "liberatore" (Gillis nel suo ruolo fisso) le rivela di se stessa: "Tu desideri essere scopata, scopata, stai mentendo a te stessa", le dice; "mi fai sentire come una puttana", replica lei; "lo sei", continua lui e la costringe a prenderne atto con la forza; "forse hai ragione", conclude lei dopo un classico S2, "ma in questo momento me ne frego; ti prego fammi godere ancora". È notevole il finale aperto, con la donna che non riesce a decidere tra una relazione degradante ma sessualmente soddisfacente e quella molto più convenzionale con il marito. Stesso schema in *The Hot One*, dove la protagonista (Annette Haven) sconta un trauma infantile con un incontrollabile desiderio di autoabiezione: è stavolta il marito (John Leslie) a farle prendere atto della sua natura, con uno dei più credibili S2 coniugali mai visti al cinema. In *Sex World* (Spinelli 1978) il tema è la fantasia dello stupro: una delle ospiti (Kay Parker) lo confessa ai gestori del sex club terapeutico di cui è ospite, chiedendo un uomo dall'"enorme cazzo e grandi palle" e ritrovandosi poi impegnata in un S2 (ma è quasi un S1) di grande intensità emotiva. Chi più di ogni altro ha saputo cogliere i materiali inconsci che sottostanno a S2 è stato Gerard Damiano, probabilmente il più *auteur* porno di tutti i tempi: *Waterpower*, sequenza di stupri con clistere che costituisce una rara varian-

te sul modello sacrificale, pur non rinunciando a sottolineare il legame tra passività e godimento nella donna, centra l'attenzione sui meccanismi nevrotici del suo protagonista (Gillis, ovviamente). Ma è in *Skin Flicks* che Damiano riesce a mettere in scena una vera e propria denuncia del mito dello stupro nell'*hard*, sia pure senza riuscire a superare sino in fondo l'ambiguità della situazione (non è facile accusare la violenza sessuale mentre la si mette in scena...). Il dispositivo è un inusuale passaggio da S2 a S3. Il laido Norman (si indovini un po': Jamie Gillis) conosce la pornostar Susan (Sharon Mitchell), già vista al cinema, eccitandosi visibilmente: "Se lo fai per soldi ti do quello che vuoi. Non voglio che tu faccia quel lavoro. Siete strofinacci in vetrina". Susan replica di "andare a cercarsi una puttana". Norman: "Perché tu cosa sei, Susan? Cosa? Una sporca stronza che si fa fottere in vetrina!". Lui la rapisce e la stupra: poiché Norman è convinto che lei apprezzi la violenza, Susan inizialmente tenta di compiacerlo, ma man mano che l'uomo si fa più esaltato e brutale, cede e prende a implorarlo di smetterla. Dalla scena, anche se montata secondo i tempi usuali dell'*hard* cinematografico (cioè secondo il ritmo della masturbazione maschile), emergono una sgradevolezza e un disagio assolutamente atipici nelle luci rosse.

La più stravagante variazione su S2 è però opera di Chuck Vincent (che si firma qui Harley Mansfield): *Joy* (1977) si apre con la liceale protagonista (ancora Sharon Mitchell) che si rifiuta al fidanzato; la giovane viene però convertita alle gioie del sesso in un duro S2 da due sbandati che le penetrano in casa e sono poi messi in fuga dalle voglie stesse della violentata ("ne voglio ancora!"; "io veramente avrei finito"...). Insoddisfatta del *boyfriend*, Joy comincia ad assaltare uomini per

strada (il primo è Richard Bolla). Per New York si diffonde il timore della violentatrice: altre donne la imitano. Vincent ci propone una carrellata su un marciapiede della città con gli assalti in serie di donne arrapatissime; una *gang bang* in ascensore (la vittima è un giovanissimo Herschel Savage); la moglie del detective che indaga su Joy mentre violenta il postino. Arrestata, la protagonista abbandona la città ma nei gabinetti dell'aeroporto "assalta" altri quattro malcapitati. Insomma, *Joy* parodizza S2, ma resta un po' greve, come se l'inversione di ruoli su cui si fonda fosse un meccanismo narrativo che non regge e non crede alla tesi: in fin dei conti, la violenza sull'uomo resta principalmente un sogno e un desiderio maschile. È difficile guadagnarsi l'innocenza rovesciando un *topos* mitico ma lasciando intatto il senso del *sex act*: "LB metteva sempre almeno un titolo che riguardava la violenza carnale, per non trascurare questo argomento controverso", si legge nella biografia di Lasse Braun, fedelissimo alla vulgata del libertino liberatore e costante applicatore di S2, "la fece subire anche a un maschio in *Ceremony*. In una cantina a volte, cinque belle streghe [...] lo legavano su una croce e lo torturavano, spompinandoselo e scopandoselo, con lui che diceva di no, ma gli restava duro il cazzo".[37] Le considerazioni di Braun mettono in luce la doppiezza della tesi/*topos* del maschio "liberato" con la violenza: quando i pornografi l'hanno messo in scena (per esempio in *La servante perverse* di Francis Leroi, 1978, o in *For the Love of Pleasure*), l'esito è sempre stato imbarazzante, tanto è chiara l'inapplicabilità del criterio all'uomo. Mi vengono in mente

37. M. Sinclair, *L'avventura dell'hard*, Nuove Edizioni Riservate, s.l. 2002, p. 43.

tre soli casi in cui la violenza sul maschio offra per lo meno un sussulto sgradevole (allo spettatore, intendo). Due coinvolgono stesso scenario/regista/attore. In *Der Frauenartz vom Place Pigalle* (Michel Jean 1981) un dentista maschilista (Richard Lemieuvre) viene trascinato in un sotterraneo da alcune sue pazienti e lì violentato in un appena accennato contesto s/m; nel successivo *Heiße Höschen* (Jean 1982) un imprenditore (sempre Lemieuvre) viene rapito, incatenato a un letto in un sotterraneo e lì stuprato da una delle sue guardiane. Nel primo caso è la combinazione tra la violenza del contesto e lo sguardo/postura un po' perplesso e turbato di Lemieuvre che trasmette un minimo di inquietudine (presto placata, però, dagli sviluppi dell'*act*, con il maschio che recupera il ruolo dominatore); nel secondo la scena è più cruda e anche un po' isterica, la donna mascherata conserva la posizione dominante, insultando e picchiando la sua vittima incatenata e impotente; alla fine, nonostante gli produca l'orgasmo con un *blow job*, continua a ingiuriarlo e frustarlo. La scena risulta tanto forte da costringere il regista a uno sviluppo ulteriore: la donna, lasciato il sotterraneo, affronta il contrappasso, finendo anche lei violentata da uno dei suoi colleghi (Jean-Pierre Armand). Il terzo caso si trova in *Fiona on Fire* (Kenneth Schwartz, pseudonimo di Warren Evans, 1978), un film prodotto nelle vicinanze degli ambienti s/m newyorchesi: una donna (Marlene Willoughby) mette in catene e violenta il fratello ricercato dalla polizia (Gillis), in una scena malata e disturbante, che, grazie ai due bravi *performers*, mette quasi i brividi.

Il tema s/m ci porta quindi a S3. È però evidente che il contesto sadomasochistico non riguarda in senso stretto la messa in scena dello stupro. Il gioco di ruolo

sadomaso è per definizione contrattuale, si basa su accordi presi in precedenza, prevede sbarramenti, segnali e un sistema di comunicazione tra gli interpreti. L'ambientazione s/m richiede quindi una diversa concettualizzazione del ruolo del consenso rispetto alla messa in scena dello stupro. D'altro canto, in alcuni casi si registra, per lo meno dal punto di vista narrativo, una qualche sovrapposizione tra le due categorie (per esempio in *Cathy fille soumise* di Bob Renzulli, 1978, o nel *loop* di Howard Ziehm sul trio s/m in *Honeypie*, 1974), ma si tratta appunto di eccezioni. Negli Stati Uniti un caso particolare è stato rappresentato dalle produzioni newyorchesi Avon; qui, intorno a Times Square, a partire da metà anni Settanta si sviluppa un vivace stile produttivo che sfrutta al meglio gli ambienti s/m del luogo (club specializzati, locali, dominatrici e prostitute/i) con una serie di film oggi quasi famigerati: *Dominatrix without Mercy*, *House de Sade*, *Night of Submission*, *House of Sin*, *The Taming of Rebecca* (quest'ultimo uno dei cinque film descritti in dettaglio dalla Commissione Meese) ecc. Buona parte dei *performers* newyorchesi ha recitato nelle produzioni Avon, mentre in cabina di regia si sono seduti, oltre al massimo *cult* della casa (Phil Prince, l'autore di *Rebecca*), pornografi di fama come Warren Evans/Kenneth Schwartz (ovvero Shaun Costello), Joe Davian e Carter Stevens.[38] In alcuni film newyorchesi che molto devono alla Avon compaiono alcune intense versioni di S2: Vanessa del Rio incatenata per i capezzoli e scatenata con i suoi due stupratori in *Girls USA* (Joe Davian 1980); la citata scena di *Fiona on Fire*; la violenza alla giovane rapita nel

38. Vedi B. Landis, M. Clifford, "The Avon dynasty", www.alphabluearchives.com

club dei dominatori in *Angel in Distress* (Joseph Scarpelli 1982), con l'improbabile investigatore privato interpretato da Ron Jeremy.

Ma la principale messa in scena di S3 nel porno deve molto ad altri generi di successo degli anni Settanta: i *Rape & Revenge*, gli *slasher movies*, gli *horror* estremi, tutti incentrati, in un modo o nell'altro, sul binomio sesso/violenza.[39] Lo stile, l'ambientazione, l'iperrealismo visionario di certe imprese dell'epoca, oggi giustamente celebrate (penso a *L'ultima casa a sinistra*, *Le colline hanno gli occhi*, *Non violentate Jennifer*, *Thriller*, *Breaking Point*),[40] e magari di qualche *cult* mitico (*Last House on Dead End Street*), ci consegnano un'utile chiave di lettura degli *hard* più efferati dell'epoca. Di fatto, nel crogiolo degli anni Settanta, *hard gore* e *hard core* sembrano per un breve momento fondersi: i sopra citati *Thriller* e *Breaking Point* dello svedese Bo Arne Vibenius contengono inserti *hard*; Wes Craven e Sean Cunnigham progettano inizialmente *L'ultima casa* come un porno (vi recita anche il futuro regista a luci rosse Fred Lincoln); lo stesso Craven, William Lustig e persino Abel Ferrara (di cui oggi si tendono a dimenticare gli inizi *gore*) girano porno; l'autore di *Last House on Dead End Street*, Roger Watkins, diverrà uno dei più originali pornografi di fine Settanta/inizio Ottanta con lo pseudonimo di Richard Mahler. È comunque questa chiave stilistica – freddamente violenta e distaccata, spesso clinica, non di rado estraniante – che contraddistingue i più celebri S3 dell'epoca. In *Intrusion* (Art Nouveau 1975) un falso commesso di assicurazioni (Michael Gaunt) si presenta da una casalinga (Kim

39. Il riferimento d'obbligo è l'eccellente R. Curti, T. La Selva, *Sex and Violence. Percorsi del cinema estremo*, Lindau, Torino 2003.
40. Vedi *Nocturno Dossier. Sesso e violenza*, ottobre 2002.

Pope), la lega, la picchia, la minaccia, la penetra con un coltello, costringendola infine, mentre lei continua a opporsi disperatamente, con pianti e lamenti, a fare sesso. Sorpreso da un'altra commessa viaggiatrice, le riserva lo stesso trattamento, ma alla fine questa lo pugnala. *Sex Wish* (Tim McCoy 1976) si apre con una dolce scena di sesso matrimoniale (Harry Reems e C.J. Laing). Il giorno dopo lei è assalita da un bieco figuro con una calza in testa (Zebedy Colt), che la spoglia, la incatena a un collare (Laing è una nota *performer* s/m), la frusta e si masturba, sgozzandola infine con un pugnale inserito in un bastone. Mentre il vedovo va in cerca di vendetta, lo stupratore continua a darsi da fare in una vena sadica e nevrotica: incontra una coppia di neri, li costringe a far sesso, taglia la gola a lei e castra lui; incatena un'altra vittima, la violenta e poi la uccide; infine, tocca a lui soccombere al marito della sua prima vittima. Anche *A Dirty Western* (David Fletwood 1975) si apre su un dolce *act* matrimoniale; ma tre forzati in fuga piombano sulla fattoria, violentano più volte la madre (Barbara Bourdon, già in *Pamela Mann*), l'appendono nuda alla porta di casa e portano via le tre figlie, stuprandole più volte. Quando vengono catturati, la madre spappola loro la testa a pallottole.[41] *Defiance* (1975), diretto da Armand Weston, prodotto da Jason Russell (in procinto di passare alla Avon) e interpretato da Fred Lincoln, mette in scena un delirante e realistico stupro in un ospedale psichiatrico, con la protagonista che passa poi nelle mani di un novello Sade (ma qui

41. Dieci anni dopo, un altro *hard* mette in scena la fuga di tre carcerati che penetrano in una casa piena di giovani donne. In *Hostage Girls* (Henri Pachard 1984) abbiamo però solo allegro sesso consensuale: un'ottima esemplificazione del grande cambiamento ideologico del porno statunitense intervenuto nel periodo.

il suo atteggiamento diventa un classico S2). Il più noto *hard* di questo genere è forse *Forced Entry* (Helmut Richler 1972, forse uno pseudonimo del solito Costello/Evans): un reduce dal Vietnam che gestisce una stazione di servizio violenta ritualmente le sue clienti, nell'ambito di una messa in scena che punta esplicitamente al trauma bellico: mentre il protagonista, impegnato nello stupro, "snocciola allucinati monologhi", la colonna sonora riproduce "mitragliatrici, elicotteri e bombardamenti", con inframezzamenti di "immagini di fucilazioni, uccisioni ed esplosioni". Lo specifico impatto sessual-fantasmatico di S3 viene come congelato, disinnescato e neutralizzato da una rappresentazione estraniante, che sembra confutare lo scopo stesso della fruizione pornografica. "L'effetto è irrimediabilmente grottesco", concludono Curti e La Selva, "ma non è questo il punto: stiamo guardando un film porno, e si suppone che ciò che vediamo serva a eccitarci. Invece c'è spaesamento, c'è incredulità. Lo spettatore si scopre manipolato, defraudato di un ruolo privilegiato: il patto di non belligeranza è stato rotto".[42] La conclusione può valere per l'intero sotto-sottogenere porno/*R&R* qui descritto, con l'avvertenza, però, che le strategie e i *frissons* della messa in scena dello stupro, che tanto conta sulla sessualizzazione della violenza, oltrepassano o magari sforano anche le più elaborate procedure di neutralizzazione (come quelle di *Forced Entry*), rendendo solo apparente la "rottura" del patto tra il pornografo e il suo cliente. In altri termini, per quanto la violenza sia messa in scena in una forma che ne nega l'erotizzazione standard (cioè quella che passa per le

42. R. Curti, T. la Selva, *Sex and Violence*, cir., p. 212, e pp. 210-221 per una ricognizione delle varianti *Rape & Revenge* nell'*hard*.

rappresentazioni canoniche *hard* del sesso praticato), può conquistarne altre meno esplicite, in particolare quelle che *erotizzano direttamente la violenza*: non è in fondo questo l'orientamento primario del *R&R*?

L'ambiguità è evidente anche in altri *hard* americani più ortodossi, diciamo più attenti al loro pubblico tradizionale, in cui S3 viene abilmente suggerito, ma poi disinnescato ricorrendo in genere a una forma "tarda" di S2. *Prisoner of Paradise* (firmato Gail Palmer, 1980, ma probabilmente diretto da Bob Chinn) fa il verso ai *nazi-movies*: un marinaio americano (John Holmes) naufraga in un'isola del Pacifico dove tre nazisti (1u e 2d) e una giapponese seviziano due infermiere americane, viene catturato e "stuprato"; le scene di violenza sulle due infermiere – perpetrate peraltro da donne – sono intese come S3 ("Non ti senti meglio?", mormora la crudele Seka a una delle sue vittime dopo un trattamento lesbo; "Sì", risponde secca l'altra, "Posso andare ora?"), anche se la messa in scena cerca l'innocenza insinuando ogni tanto S2. *Night Caller* (Spinelli 1975) è invece costruito come un *R&R*, ma con un incruento finale a sorpresa. Il protagonista (David Book) è un persecutore telefonico, traumatizzato da mamma e sorella nell'infanzia, che ossessiona la vicina di casa (Monique Starr). I *sex acts* non sono violenti, ma il film, atmosfericamente malato (l'immagine ricorrente è quella del persecutore, nudo a letto, che si masturba mentre è al telefono), spinge irresistibilmente verso un S3 finale, che prende invece l'inaspettata forma di un S2 liberatore. Ancora più cupo e crudo Alex de Renzy, che con *Femmes deSade* (1976) propone un'altra variante di *R&R*, in cui mette in scena uno dei più ributtanti maniaci della storia del cinema (Ken Turner): uscito dal carcere, violenta brutalmente la donna (Abigail Caly-

ton) di un suo compagno, dopo averlo tramortito; riserva poi a una prostituta (ancora Starr) un trattamento durissimo (brace di sigarette e colli di bottiglia), in forma di S3. La vendetta finale dei membri della comunità libertina di San Francisco radunata intorno a un proprietario di pornoshop (John Leslie) è simbolica (defecano e urinano su di lui), visto che di morti non ce ne sono stati... Anche la veterana del *sexploitation* Roberta Findlay ha messo in scena S3. In *Anyone but my Husband* (1975) la solita C.J. Laing viene sospesa al soffitto e frustata, ma si tratta solo di preliminari, il sesso sembra pienamente consensuale. In *Mystique* (1979), film più ambizioso con un originale *plot* basato sul mito del libertino liberatore (la misteriosa Cosima, interpretata da Samantha Fox, tenta di educare alle gioie del sesso e della vita la più anziana e malata artista Anna, impersonata dalla sempre all'altezza Georgina Spelvin), Anna viene brutalmente violata in vasca da due sgherri, ribellandosi, piangendo e implorando l'aiuto di Cosima: in questo caso il rifiuto (che produce un veloce S3) è però momentaneo, in attesa della conversione finale dell'artista.

La scelta strategica più decisa e neutralizzante nei confronti di S3 sembra[43] però di Armand Weston, in *The Taking of Christina* (1975), prodotto "da una storia vera" ancora da Jason Russell. Si tratta di un classico *R&R*: la giovane protagonista (Bree Anthony) alla vigilia delle nozze viene rapita e violentata da due sbandati (Al Levitsky ed Eric Edwards); li convince poi, con il sesso, che diverrà parte della loro banda; ma

43. Dico "sembra" a partire dalla copia del film in mio possesso. Dati gli usi e i costumi delle case distributrici odierne, non si può essere del tutto certi, per quanto l'edizione che si possiede sembri completa, che non siano stati eliminati i brani più "pericolosi".

appena mette le mani sul fucile del padre li elimina entrambi. La ragazza, dopo la prima violenza messa in atto dal più brutale dei due, si concede, ancora legata e sanguinante, al secondo; poi abbiamo un coreografico trio; ma la prima violenza, un classico S3 con lei colpita, sanguinante e ribelle, viene filmata da Weston in *soft*, senza ripresa diretta della penetrazione: il problema deontologico viene così risolto alla radice.

Ben diverso, invece, l'atteggiamento nei confronti di S3 dei francesi Marc Dorcel e Michel Ricaud. Dorcel ritiene evidentemente – e a ragione – che lo stupro costituisca un *appeal* di non poco conto per i suoi clienti. I suoi video degli anni Ottanta offrono un'ampia trattazione del tema. In molti casi si tratta di classici S2 in forma di liberazione: in *Les faveurs de Sophie* (Michel Barny 1984) la protagonista (Doris Champs-Dete), sorella casta di una squillo di lusso defunta, viene sorpresa da un cliente della sorella e costretta a giocare il suo ruolo, cosa che, dopo un'iniziale resistenza, scopre di poter fare alla perfezione; in *Secrets de femmes* (Barny 1985) l'anorgasmica protagonista (Diana Auvers), che lavora a un giornale di annunci privati, si eccita durante la giornata e alla fine viene dolcemente stuprata dal suo principale; in *Les femmes de Gourpanoff* (J. Helbie 1983) un simpatico imbranato (Yves Callas), diventato invisibile, violenta le sue colleghe, che in genere gradiscono. Ma già in *Les mauvaises rencontres* (1980) secondo video da lui personalmente diretto, Dorcel mette in scena un S2 inizialmente molto duro e violento (anche qui ben interpretato da Nicole Segaud). In *La rançon d'Eva* (J. Helbie 1985) la protagonista rapita (Karine Hornel) viene sottoposta tre volte a violenza, con sfumature che suggeriscono S2 in un caso e S3 negli altri due. Ma è *Belles de rêve* (J. Helbie 1983) il più efferato prodotto Dorcel, con un ap-

proccio sacrificale piuttosto che liberatorio: un medico stile Jekyll/Hyde (Gabriel Pontello) violenta le sue clienti in serie, assieme ai suoi sgherri (Alain Lyle e Stanislas Piotr), in un garage, in un sotterraneo, nella sua sala d'aspetto, e sempre dichiaratamente in chiave S3.

Fedele a S3 è anche Michel Ricaud. Suo potrebbe essere un video presentato in Italia con il titolo *Prohibido*, risalente ai primi Ottanta, in cui due giovani vedove subiscono, piangenti e refrattarie, ripetuti assalti dai loro sequestratori; d'altro canto, il video termina con la loro (apparente) soddisfazione per la loro nuova professione (prostitute da strada). Nei primi anni Ottanta Ricaud ha spesso messo in scena lo stupro o lo ha suggerito (*L'amant pour elles et pour lui*, *Sex appeal sur tapis vert*, *Le yacht de l'amour*), ma è con *Corps de chasse*, girato nel 1982, che ha proposto una vera e propria esperienza visiva estrema, uno dei pochi prodotti porno che travalica, per pura efferatezza, i limiti del genere. *Corps* si apre su uno sguaiato pranzo tra un guardiacaccia (Jean-Pierre Armand) e due suoi amici cacciatori (André Kay e Jacky Jack); i tre sono bestiali e infantili, si ingozzano, litigano, vengono alle mani, urinano sulla tavola. Poi vanno a caccia; uno dei tre (Jack) incontra una giovane donna (l'attrice è particolarmente pulita e borghese) con l'auto in panne e la violenta brutalmente (S3), con tocchi morbosi e grotteschi (la sodomizza usando olio per motore). Soddisfatto, urina nel fossato; la ragazza si appropria del fucile e gli asporta parte dei testicoli, fuggendo poi nel bosco. Il tipaccio è soccorso dai due amici, che, nel contempo, incontrano due trans e se le portano in casa, dove segue un'orgia con abbondante spreco di liquidi; il ferito trova la ragazza stremata e la porta nel granaio; qui viene raggiunta dai quattro festaioli, con i due uomini ora

truccati da donna, grotteschi in calze e reggicalze; "voi siete due femmine, aiutatemi", implora la ragazza alla vista dei trans, ma viene invece ripetutamente violentata (anche qui S3 senza ripensamenti); dopo di che, i quattro le vomitano addosso; giunto il ferito, appoggia la canna del fucile alla testa della ragazza e le spara. L'ultima inquadratura: la vittima distesa su una balla di fieno, sporca e pesta, segnata da vomito e urina, con uno squarcio sanguinante alla testa. Ha giustamente scritto Stéphane Bourgoin che, dopo *Corps*, "il passo successivo può solo essere la morte in diretta, girata senza trucchi, il famoso *snuff movie*".[44]

Ricaud ha continuato a mettere in scena lo stupro, in genere sotto forma di S2, anche nella sua collaborazione con Dorcel, con una casistica davvero ampia: poltrona di dentista (*Pulsion inavouables*), incesto (*Liaisons coupables*), lesbo carcerario (*Etreintes à la prison des femmes*), protettore e prostituta (*Elle préfère les vieux*), ricatto (*Le tour de manie velle* e *Viol au téléphone*) ecc. Agli inizi degli anni Novanta ha molto insistito sul tema della passività femminile: ha trasformato il suo *remake* a luci rosse del *Silenzio degli innocenti* (*Délit de seduction* 1993, con Christopher Clark come Hannibal), in un peana al libertino liberatore (con una sfilza di S2, compreso quello finale, in cui i due maniaci, al buio, domano sessualmente la povera detective); l'inquietante *Fille de passes* (1992), in cui una giovane borghese sposata viene irretita da un pappone che le insegna le gioie della sottomissione, è notevole perché mette bene in luce, nel volto e nel corpo della brava Carole Nash, le tensioni e le ambiguità della situazione.

44. S. Bourgoin, "Interdits et curiosités. Les limites extrêmes du genre", in *Le Cinéma X*, a cura di J, Rimmer, La Musardine, Paris 2002, pp. 187-201, citaz. p. 200.

Con Ricaud siamo già agli anni Novanta. Ma anche un altro pornografo anticipa gli scenari futuri. L'italiano Salieri si specializza nella messa in scena della costrizione psicologica; a partire da una visione profondamente conservatrice (vedi i precedenti capitoli 1 e 3), costruisce una dinamica in cui la liberazione sessuale, svincolando dai freni culturali l'aggressività maschile, si configura come un vero e proprio disastro sociale, la famiglia tradizionale sembra l'unico porto sicuro e la donna diventa preda di un maschio arrapato e fuori controllo, dal quale subisce angherie e sopraffazioni. Nelle sue prime opere il felice sesso consensuale è sì presente, ma l'enfasi cade su una qualche forma di esercizio coartante del potere in cui il maschio assume la posizione dominante: in *Vortix* (1988) la giovane protagonista viene ripetutamente violata; in *Sex Camorra* (1988) una moglie (Joy Karin's) subisce le imposizioni sessuali del marito (Roberto Malone), che usa poi violenza, nello stile mafioso della vendetta incrociata, a una giovane sposa e a sua madre; in *Vietnam Store* (1988) il protagonista (ancora Malone) replica gli stupri che ha effettuato in guerra; in *Inside Napoli* (1990) le donne sono ripetutamente violentate da camorristi napoletani e gangster francesi. Nelle opere maggiori dei primi anni Novanta – *Roma Connection*, *Tutta una vita*, *Potere*, *Discesa all'inferno* (tutti 1992), *La lunga notte della paura*, *Eros e Thanatos*, *Sceneggiata napoletana* (tutti 1993), sino ai vari episodi di *Cronaca nera* e *Concetta Licata* (1994-1996) – quasi ogni *sex act* si fonda su una qualche forma di coartazione. Di converso, le relazioni "corrette" sono rigorosamente *non-sex* (si pensi per esempio alla Selen sposata o fidanzata di *Sceneggiata napoletana*, *La clinica della vergogna* o *Concetta Licata*, violata da tutti ma mai in azione con il "legittimo" amante). Eppure in Salieri

la tentazione misogina è inesistente; la femmina vittima è ritratta con compassione, persino con pietà; è il maschio predatore sotto accusa: “Gli uomini sono come una merda”, dice Concetta Licata nel primo episodio della saga, “quando li pesti ti lavi e tutto torna a posto. Vorrà dire che mi farò qualche doccia in più”. Da qui la contraddizione centrale e creativa dell’*hard* salieriano, nel contrasto tra la forma espressiva del porno, fondata sull’esaltazione della nuova sessualità promiscua e antifamiglia, e una narrazione incentrata sulla *confutazione* di tale premessa. I suoi *sex acts* risultano così paradossalmente ambigui: la mortificazione delle sue eroine si trasforma in ulteriore elemento di eccitazione per lo spettatore del porno, certo poco propenso a farsi carico delle preoccupazioni salieriane per la crisi della moralità tradizionale.

3. Italia misogina?

Abbiamo già visto come lo stile estremo che si afferma a metà Novanta faccia propria una concezione visiva della violenza fondata su una serie di specifici dispositivi, stilemi e procedimenti che puntano, più o meno esplicitamente, alla degradazione della donna. Anche in questo caso, tuttavia, il porno di massa si sottrae alle facili generalizzazioni. Alla sottomissione femminile, indubbiamente l’elemento estetico dominante, ci si avvicina, la si inscena e la si giustifica in modi molto differenti. Per comprendere tali differenze è utile un confronto tra due dei riconosciuti maestri del nuovo stile, spesso accomunati, a torto, sotto l’etichetta della misoginia a oltranza.

Max Hardcore è il mentore della nuova generazione. Il suo stile ha fatto scuola. I suoi video offrono un misto

di *gonzo*, *casting* e *amateur*; sono divisi in episodi (dai tre ai quattro); in genere mettono in scena una ragazza alla volta, che il buon Max – alto, magro, biondo, agghindato da cowboy, freddi occhi azzurri – doma con gusto. La sua procedura è quasi monotona: usando una certa dose di violenza fisica (senza mai dare la diretta impressione che non sia consensuale), Max si fa preparare con *blow jobs* a soffocamento (in cui spinge con forza la bocca della *performer* sul suo membro), con grande e coreografico consumo di saliva femminile; prepara poi le ragazze con penetrazioni digitali cliniche; poi giunge alla penetrazione, prima vaginale poi anale, con eiaculazione finale in faccia o in bocca. Max procede senza lasciare spontaneità alla sua partner: la gira, la rivolta, la dispone, la penetra, non concedendole alcuno spazio decisionale. Dall'attrice estrae peraltro una *performance* entusiasta: lei è *felice* di ciò che le sta capitando, ne assapora ogni secondo, gode nell'essere trattata così, festeggia il suo *esser donna* in tal modo. In altre parole, Max ha proposto a una generazione – recuperando anche la lezione di altri che l'hanno preceduto, per esempio Gregory Dark – uno specifico modello di donna e di godimento femminile: l'assatanata passiva, disposta non tanto a fare tutto (come le eroine *hard* della generazione precedente), ma a *lasciarsi fare* tutto, a obbedire senza riserve, con felicità e abbandono; in un certo senso, la prostituta sadiana, a cui lo stesso Max sembra equipararla esplicitamente quando l'apostrofa, con spregio, come *bitch*, *whore* ecc. Un modello che raccoglie in effetti molto successo tra il pubblico dell'*hard*. Ma alcuni suoi aspetti ambigui spiccano. Max si offre come peculiarmente distaccato. Difficilmente mette in mostra vero piacere fisico; il suo impegno maggiore sembra consistere nel godersi sino in fondo la de-

gradazione cui sottopone le sue *performers*; raramente bacia o accarezza; tocca molto poco (ignora soprattutto il seno); il suo resta un atteggiamento clinico e molto asettico, da manipolatore, quasi fosse impegnato in un lavoro. Lo schema, enfaticamente sacrificale, sembra quindi immolare il sesso in senso proprio sull'altare di un'ossessione (politica?) per la messa in scena della degradazione. C'è forse qualcosa da spiegare in un progetto che, per potere godere pienamente *di* una donna (non, ovviamente, *con* lei), mira a trasformarla in oggetto di disprezzo. In effetti, quasi un secolo fa Sigmund Freud ha offerto la propria spiegazione del fenomeno nella conferenza *Sulla tendenza universale alla degradazione della vita amorosa* (1912). Il suo tema è l'impotenza psichica che colpisce chi, pur fisicamente attivo, riesce a fare sesso solo con prostitute e affini, risultando invece inefficace con moglie o amante. Secondo Freud il problema sta nella non riuscita fusione tra corrente *sensuale* e corrente *affettuosa*, tra amore carnale e amore sacro, dovuta principalmente alla persistenza delle fissazioni infantili (madre, sorella), cui il tabù dell'incesto nega sfogo. La corrente sensuale e carnale va così alla ricerca di oggetti che non offrano il rischio di evocare la sacralità associata alle figure sopravvalutate della vita affettiva: la sessualità può quindi scatenarsi solo in presenza di una precisa degradazione nell'oggetto verso cui tende.

Se la propensione di Max Hardcore verso il modello sacrificale si esprime attraverso la tendenza a *degradare* la "vittima", quella di Rocco Siffredi esprime invece una sincera tendenza ad *annichilirla*, nel processo reciproco (e incruento) illustrato da Bataille. La procedura di Rocco non è lontana da quella di Max (con una più fluida combinazione tra *gonzo* e contesto narrativo), ma

è molto più selvaggia, spontanea e partecipata. La sua violenza, molto più impetuosa e meno asettica di quella di Max, è uno strumento che sfrutta la potenza fisica del maschio per stabilire uno stile comunicativo: con le sue partner l'italiano scambia tutti i suoi liquidi, le bacia, le morde, le tocca, le accarezza, le sculaccia, cerca costantemente un contatto fisico complessivo (di contro all'atteggiamento chirurgico di Hardcore). Anche questo è un fenomeno noto; si veda il seguente passo, dovuto alla penna insospettabile di Simone de Beauvoir: "Il dolore fa normalmente parte della frenesia erotica; dei corpi che gioiscono di essere corpi per la loro gioia reciproca cercano di trovarsi, di unirsi, di confrontarsi in tutti i modi possibili. C'è nell'erotismo uno strapparsi a se stessi, un trasporto, un'estasi; anche la sofferenza distrugge i limiti dell'io, è uno sconfinamento, un parossismo [...]. Lo stringere porta facilmente a mordere, pizzicare, graffiare; questi atteggiamenti in genere non sono sadici, esprimono un desiderio di fondere, non di distruggere; e il soggetto che li subisce non cerca di rinnegarsi, di umiliarsi, ma di unirsi; d'altronde sono tutt'altro che specificamente mascolini".[45] Lo stile di Rocco persegue, sin da quando si è segnalato come l'attor giovane di maggiore personalità del porno mondiale, appunto finalità fusioniste. Certo, il suo procedimento prevede *l'annichilimento della donna*, la sua riduzione a fascio incontrollato di sensazioni fisiche, all'interno di uno schema che, pur restando sostanzialmente amoroso e comunicativo, richiede comunque una pratica di sottomissione. È anche giusto registrare, nel suo percorso registico, una sempre più marcata en-

45. S. de Beauvoir, *Il secondo sesso* (1949), tr. it. il Saggiatore, Milano 1991, p. 457.

fasi sul momento della “doma”, una specie di allineamento con lo stile prevalente, ben esemplificato dalla serie *Animal Trainer*, in cui il procedimento annichilazionistico passa spesso per una sgradevole assimilazione tra donna e animale da soggiogare. Ma alcuni video di Siffredi ci offrono momenti realmente epifanici. Il suo *Mai dire mai a Rocco* (1995) è una visionaria variazione sul tema del libertino liberatore, con il protagonista impegnato a “emancipare” tre bellissime modelle in un crescendo onirico e allucinato di durezze, *gang bangs*, *pissing*, tutte, incredibilmente, senza il minimo cedimento a tentazioni misogine o di spregio per la donna. Ma è in *Rocco più che mai a Londra* (1997), in due parti, che Siffredi ci offre una vera dichiarazione programmatica. Il video è efferato e già abbastanza “allineato”. In una magione della campagna inglese Rocco e i suoi complici (Jean-Yves Le Castel, Steve Perry e altri) affrontano un certo numero di inglesine. Abbondano le pratiche urofiliache (sempre rigorosamente uomo su donna); le ragazze sono progettualmente annichilite, nell’accezione siffrediana della violenza comunicativa; in almeno un caso assistiamo a un insistito S2; nel II una delle protagoniste è ridotta per tutto il video al ruolo di cagna. Nell’*act* finale Rocco propone però un’incredibile inversione di ruolo, impensabile per qualsiasi altro *leader* maschile dell’*hard*. Nel sotterraneo della casa scopre un raduno s/m; viene tramortito, vestito e truccato da donna, ammanettato a una croce; poi schiaffeggiato, colpito, mollettato (pene e capezzoli), bagnato di melma, umiliato e zittito: “Taci, stanotte tu sei lo schiavo di casa”, gli dice una delle donne che lui prima ha soggiogato, “stanotte ti faremo tutto ciò che vogliamo”. Le ex sottomesse si alternano quindi nell’insultarlo e molestarlo. L’incubo si conclude con

un'evirazione a mezzo di forbice: un vero e proprio schiaffo allo spettatore! Certo, il *dénouement* è conciliatorio: si è trattato solo di un incubo, Rocco si risveglia nel suo letto e il video si conclude con i ringraziamenti al cast. A ben pensarci, la degradazione subita non è stata neppure granché (nessuno gli ha sputato o urinato addosso, per esempio) ed è stata resa possibile solo dalla sua trasformazione in *donna*; ma il senso dell'episodio, per quanto l'inversione di ruolo sia stata momentanea e moderata, mette bene in evidenza l'istanza finale fusionista del porno di Siffredi, che si contrappone frontalmente allo strumentalismo degradante di Max Hardcore. Non è certo un caso che l'italiano goda di grande fortuna presso il pubblico femminile, al contrario del collega americano.

È comunque all'interno di questo mutamento di stile, di questa nuova enfasi sulla degradazione e la sottomissione, che a metà degli anni Novanta si sviluppa un recupero del tema dello stupro. Nel 1995 gli americani tornano timidamente, dopo una quindicina d'anni, al tema. In alcune produzioni Zane (editore per cui lavora Hardcore) dedicate alle *gang bangs*, dove la minaccia dello stupro di gruppo aleggia strutturalmente, la proposta è esplicita. Per esempio, in *Red Door Diaries* (Jonathan Morgan 1995), il secondo episodio (protagonista femminile Randi Storm) ha tutta l'aria di un S3. Anche nella più elegante serie *Sodomania* compaiono S2 in serie: vedi gli episodi "Nici, I got your number" (15), "Stuck between a cock & a hard place" (19), "Out of sight... Out of mind" (20) e "A nice fuckin' love story" (21), girati tra il 1995 e il 1997. Ma è soprattutto l'esordio di Robert Black, genio malefico dell'*hard* contemporaneo, a dare una svolta. Misogino e narcisista, ha proposto un porno visivamente sontuo-

so, allucinato e psichedelico, caratterizzato da un'estrema versatilità tecnica (alternanza tra colore e b/n, montaggio a raffica, mutamenti di prospettiva ecc.), ambientazioni urbane degradate (prostitute, drogati, crack, criminali vari, *nerds*, e così via) e una messa in scena del sesso che accentua – anche per l'insistenza sulle scene di gruppo – lo stile violento di Max Hardcore. In molti dei suoi notevoli video della seconda metà degli anni Novanta ha spesso messo in scena lo stupro all'interno, però, di una costruzione narrativa estremamente allusiva ed ellittica. In *The House that Black Built*, *The Cellar Dweller, War Whores* (tutti 1996), *Abuse of Power*, *A Week and a Half in the Life of a Prostitute*, *The Cellar Dweller 2* e soprattutto *Miscreants* (tutti 1997), Black ha costruito implacabili scenari di violenza e di morte, situando di fatto lo stupro in una terra di nessuno tra S2 e S3, ovvero con una strategia narrativa che tende a oscurare piuttosto che a chiarire. La sua lezione si è poi fatta sentire in moltissime altre produzioni. Per esempio in *Let Us Prey* (Slayne Wayne 2000), dove ai vari episodi di stupro che riprendono/celebrano le situazioni classiche del *sexploitation* degli anni Sessanta segue un'avvertenza finale per lo spettatore, cui si ricorda, con ipocrisia epocale, che "quando una donna dice no dice no". Black ha raggiunto il culmine nel 2002, con un video molto discusso intitolato – guarda un po' – *Forced Entry*. Quattro episodi, quattro ferocissimi e visionari stupri, con botte da orbi, armi, ferite e sangue, che culminano con le efferate esecuzioni delle vittime (con sacchetto di plastica, pistola, coltello); qui il sesso non è altro che un'ulteriore forma di violenza, non ha esistenza autonoma, non ha nulla a che fare con il godimento, a meno, appunto, che non lo si intenda come facoltà di im-

porre il proprio potere totale all'altro. L'esperienza visiva è quasi tramortente e a tratti sembra addirittura esulare dall'ambito strettamente pornografico.

In Francia la discontinuità stilistica si è avvertita certamente meno, dato che i cugini d'oltralpe hanno continuato imperterriti a ricamare sul tema. Anche qui, tuttavia, i toni si sono fatti un po' più aspri. Marc Dorcel ha riletto *Il principe e il povero* consegnando la principessa a un bordello e facendole assaporare le gioie della sottomissione (*La princess et la pute* 1996). Anche il campione dell'*hard crad* francese, Alain Payet, ha messo spesso in scena lo stupro (a volte per VMD): nel carcerario *Prison* (1997), nell'antiborghese *Illusions* (1999), nel claustrofobico *Cargo accès interdit* (2000) e soprattutto nell'archetipico *Chantier interdit au public* (2000), dove l'anziano ma sempre valoroso Stanislas Piotr interpreta un manovale proletario, sguaiato e puzzolente, che pratica il più classico degli S2 a una sofisticata signora borghese (Coralie) caduta nelle sue grinfie. Ma sono altri i video più significativi: per esempio, quello che, con ben due diverse edizioni italiane (intitolata una *Abusi* l'altra *Lo stupratore del taxi giallo*), sembra una produzione gemella di *Violenza sessuale estrema*, con una sequenza di stupri molto grafici, incentrati sull'impotenza e l'assoluta oggettivizzazione femminile; oppure *Violeur* di Jean Michel Diablo (2000), dove assistiamo alle imprese di uno stupratore seriale (Le Castel) che mette in scena ritualmente S3.

Ma questi video francesi sembrano per certi versi prodotti derivativi. Il paese caposcuola, tra fine Novanta e primi Duemila, è indubbiamente l'Italia. A metà anni Novanta comincia a registrarsi un interesse più marcato per il tema. Nicky Ranieri (Magdalena Linfort, ex pornostar fine Ottanta come Magdalena

Lynn, attuale signora Salieri) gira nel 1993 un feroce *Stupri di guerra* ambientato nell'ex Iugoslavia, riproducendo comunque gli stilemi preferiti del marito (la violenza è più psicologica e costrittiva che fisica). Nel successivo *Sequestro di persona* (1994) i toni si fanno più duri e la violenza più fisica, anche se il tono dominante è S2. È lo stesso Salieri a dare una virata ulteriore, con *Stupri gallery* (1995) e *CKP* (1996). Soprattutto il primo tenta di problematizzare il tema: prima ancora dei titoli di testa gli interpreti sono interrogati sull'argomento e forniscono tutti, ovviamente, una condanna senza appello (Joy Karin's: "Io penso che vorrei esser solo una volta in vita mia un uomo per fare le stesse cose a loro"); Salieri stesso interviene in prima persona per avvertire che il film è "dedicato alle donne"; la didascalia successiva ricorda la distanza tra *fiction* e realtà e dichiara che "godere della sottomissione di una donna attraverso un film è consentito soltanto quando nella vita di tutti i giorni le viene dedicato il massimo rispetto". Dopo di che, si dipanano le imprese dei vari stupratori, anche se di fatto resta in evidenza la cifra interpretativa salieriana del sesso come costrizione, senza uso diretto di violenza (uniche eccezioni: una mano sulla bocca nel secondo episodio, una mano stretta alla gola nel terzo). Ciò che resta impresso è la cadenza degli episodi, la loro struttura ripetitiva e rituale, nel senso di una cerimonia sacrificale. In un certo senso *Stupri Gallery*, con la sua organizzazione formale, è il primo segnale dell'inedita invadenza della versione sacrificale del mito dello stupro nell'ultimo decennio, con la contemporanea eclissi della versione del libertino liberatore e una nuova enfasi sulla passività femminile non come terreno sul quale effettuare la riscossa e l'emancipazione sessuale, ma come *segno* distintivo di una condi-

zione subordinata, esistenziale e sociale. È questa la successiva chiave di lettura dello stesso Salieri e del suo *entourage* in *Usura*, *Ultrà*, *Inferno*, *Stavros*.

Lo stupro viene messo in scena anche da altri italiani: lo fa nell'ambito del linguaggio cinematografico classico la vecchia volpe Joe D'Amato (nel mitologico *Marco Polo* e nel carcerario *Fuga di mezzanotte*) e in un più moderno iperrealismo video Max Bellocchio (*L'ultimo treno*, *La fabbrica*). Silvio Bandinelli, altro pornografo *auteur*, con una salda visione "anarco-comunista",[46] muove invece da una critica disincantata e feroce del capitalismo, che a suo parere imposta i rapporti umani, politici e quindi sessuali sotto la cifra del potere e della sopraffazione: pur in una prospettiva storico-culturale alternativa a quella salieriana, che legge cioè la famiglia patriarcale e i rapporti tradizionali *entro* la società predatoria (e non *contro*, come fa Salieri), anche Bandinelli tende a presentare il sesso come epifenomeno del potere, con messe in scena a volte quasi raffinate della violenza psicologica: *Il sequestro*, *Macbeth*, *Abuso di potere*, *Anni di piombo*. Più ruspanti e più dirette altre messe in scena dello stupro, che sfruttano meglio – alla Max Hardcore – le potenzialità realistiche del video nel rapporto immediato e ravvicinato con i corpi, con una peculiare sottolineatura grafica dei dettagli e un'insistenza marcata sulla violenza fisica: per esempio quelle dovute alla scuderia della milanese Alto Amaranto (*Rapita e umiliata*, *Mi sono fatto la famiglia*), oppure le varianti sul tema *Mignotte stuprate*, *Puttane e gigolo* e il durissimo *Serial Killer* (Romeo Visconti 2003).

46. S. Bandinelli, "Il porno e chi ne fa le feci", *Showtime News*, giugno-settembre 2002, p. 1.

Ma il contributo decisivo degli italiani al tema della rappresentazione dello stupro e del suo significato entro l'*ethos* delle luci rosse sta in tre delle più note serie dell'ultimo decennio, che si segnalano per rara ed efferata potenza espressiva e si propongono come vere e proprie esperienze limite: *Il violentatore* (13 episodi, 1997-2001), *Stupri italiani* (10 episodi, 2000-corrente), *Figli di puttana* (7 o 8 episodi, 2001-corrente). Le tre serie, pur condividendo molto, differiscono in modo significativo. Vediamole una per una.[47]

Il violentatore ha struttura fissa. Tre scene per episodio, tutte (tranne due) con un solo uomo e una sola donna in scena, inframezzate da un'intervista andante con il criminale in questione, rinchiuso in prigione, che racconta le sue imprese e spiega le sue ragioni. Gli autori sono in questo caso due: il regista Donato Armani, che si è occupato essenzialmente delle riprese e del montaggio finale, e l'interprete maschile Remigio Zampa, vero *deus ex machina* dell'impresa, un cinquantenne alto e robusto (ma non troppo), capelli lunghi biondo/bianchi, notevolmente fornito da madre natura, cui è spettato il compito di sceneggiare in diretta le varie scene, nel senso di coordinare a soggetto l'andamento della scena stessa. "Prima delle riprese parlavo con le ragazze", dichiara Zampa, "chiedevo ciò che erano disposte a fare, sino a che punto intendevano giungere e mi mettevo d'accordo con loro per dei segnali nel caso facessi qualcosa che a loro non andava". La narrazione

47. La seguente ricostruzione si basa anche su una serie di conversazioni avute tra aprile e maggio 2004 con Andy Casanova, Eros Cristaldi e Remigio Zampa, che ringrazio qui per la gentile collaborazione. Le loro dichiarazioni qui riprodotte, quando non altrimenti segnalate, sono tratte da queste conversazioni. Il riferimento alle loro serie di video è dato in numeri arabi, il primo riferito all'episodio, il secondo alla scena (per *Figli di puttana* si dà prima il titolo poi il numero della scena).

è cadenzata su ritmi fissi: il violentatore avvicina la preda, a volte con lunghe premesse e dialoghi, a volte molto rapidamente; non di rado la premessa prevede una qualche dimensione di violenza, ma in modo dolce; dopo di che si passa all'azione, con una lunga sequenza di sesso ravvicinato e insistito: in evidenza soprattutto le riprese dei genitali, molto ravvicinate e abilmente coreografate; a volte, quando la situazione lo richiede, il sesso è inframezzato da scene s/m e di sottomissione della donna. Nonostante il titolo, la metà circa dei 39 *acts* del *Violentatore* non contengono messe in scena di stupro, ma sesso consensuale, a volte in chiave s/m; i restanti sono quasi tutti insistiti S2, con un unico S3 (2/2, interpretato da Belinda Lari: "Giusto", ha sorriso Zampa, "lei ha resistito nella scena sino alla fine. Le altre si stancavano prima. Che fatica, però!"). È pur vero che, dato il carattere di sceneggiatura a soggetto e la difficoltà oggettiva di girare con *performers* che a volte non capiscono l'italiano, in alcuni casi risulta difficile decifrare il particolare contesto narrativo.[48]

La prospettiva del *Violentatore* zampiano è pedagogistica, ma in un senso molto lontano da quella del libertino liberatore. Il suo scopo non è di emancipare sessualmente le sue "vittime" (così sono descritte le *performers* nei titoli di testa), bensì quello di insegnar loro la realtà della loro condizione di donna e di sottrarle alle loro malriposte illusioni. In alcuni casi il Violentatore esprime delle lagnanze precise: che si riceva in casa un operaio vestite troppo sexy (2/3), che si vada in

48. La conclusione è valida anche per le altre due serie (e quelle dello stesso genere), che spesso richiedono un'interazione complessa e a soggetto tra i *performers*, e una resa recitativa, da parte di questi ultimi, di molto superiore dal punto di vista espressivo a quella delle più classiche opere di *fiction*.

giro agghindate in modo troppo provocante (10/1), che si accolga un uomo con troppa maleducazione e arroganza (10/2), che lo si faccia attendere i propri comodi (4/2). Ma la lamentela più generale riguarda la loro pretesa di poter opporre un rifiuto sessuale alle sue *avances*: è qui che il Violentatore si scatena, nel confronto con la iattanza della donna che pretende di negare se stessa, ovvero la più profonda essenza della femminilità, ricevere e accogliere il maschio. È questa la lezione che intende impartire loro, anch'egli attraverso una tecnica annichilazionistica: la sua violenza diretta (qualche schiaffetto, ma soprattutto costrizione fisica) è strettamente commisurata allo scopo che si prefigge ("non ho mai usato armi", dichiara fermo Zampa, "sono contrario, mi sembra incivile"), mentre l'uso di strumenti particolari come corde, fruste e dildi è ancora funzionale a una strategia che mira all'assoggettamento. In effetti, è la loro sottomissione sessuale, ovvero l'accettazione della felicità della loro posizione passiva, cui mira il Violentatore, che registra la sua vittoria nel momento in cui la donna accetta la sua supremazia. Il godimento femminile, che in un certo senso resta il fine pedagogista dell'"eroe" liberatore, è qui il segno della debolezza della donna, della sua irrimediabile subordinazione. Zampa è intimamente convinto della natura passiva del godimento femminile; dedito a pratiche s/m anche nella vita privata, sottoscrive appieno la convinzione che la donna "voglia in fondo sentirsi preda e conquistata dal maschio". Il corpo (della donna) viene quindi "liberato" per poter esser meglio "assoggettato": nel *Violentatore* la strategia pornografica si libera dei suoi presupposti occultati e si palesa nella sua natura post-moderna, manifestando pienamente la tendenza a "risacralizzare" il corpo liberandolo, in modo, ha

scritto con l'usuale acume Jean Baudrillard, "che la forza del desiderio si possa mutare in domanda di oggetti/segni manipolabili razionalmente".[49]

La serie di Armani/Zampa è chiaramente costruita sulla versione sacrificale dello stupro. Il duo ha messo in scena una cerimonia rituale che mira a riaffermare i ruoli tradizionali e che attraverso la violenza si propone di ricostruire il quadro socio-sessuale scosso dal femminismo, dai mutamenti nei rapporti tra i sessi negli ultimi decenni, dalla nuova sicurezza e autonomia della donna. Il sesso si rivela qui uno strumento punitivo al servizio del potere maschile. In fin dei conti, il Violentatore suda, sbuffa, fatica, sembra impegnato, come Max Hardcore, in un lavoro duro e difficile: non è preso tanto dal suo piacere, ma dalla doma della donna (in almeno due casi, peraltro pienamente consensuali, il contesto è esplicito: frusta, sella ecc.: 7/1, 13/2). Persino il culmine del godimento, l'eiaculazione, è sempre funzionale all'ulteriore umiliazione/assoggettamento della vittima, che è in genere costretta a bere lo sperma del suo "istruttore". La serie costituisce così una straordinaria affermazione della potenza maschile, festeggia una ritrovata superiorità dell'uomo, appone un potente sigillo sessuopolitico alla "realtà" biologica delle relazioni tra i sessi. D'altro canto, come lo stesso Zampa tende ad ammettere, non si tratta che di una *fiction* consolatoria. In fondo in fondo, è una celebrazione della superiorità maschile che esprime un immaginario quasi infelice, sofferentemente impotente (per lo meno tendenzialmente), con la donna come ente da violare e il sesso come grimaldello: "Cos'è questo

49. J. Baudrillard, *La società dei consumi* (1974), tr. it. il Mulino, Bologna 1976, p. 192.

fantasma, di corpo-vergine-solido-chiuso da aprire con violenza"?, aveva già notato a proposito della fantasia *hard* trent'anni fa Luce Irigaray,[50] ponendo una domanda la cui risposta potrebbe mettere in grave imbarazzo sia i pornografi sia i pornofili.

Figli di puttana segue da presso *Il violentatore*, ma se ne distacca per alcuni aspetti decisivi. Girata da Eros Cristaldi (ma montata dal produttore), la serie è strutturata come un *gonzo* e dettaglia le avventure di un gruppo di balordi dediti allo stupro di gruppo. Cristaldi ha già mostrato in precedenza un *pendant* per la messa in scena dello stupro in alcuni episodi della sua serie *Alt 3000*, in particolare nel notevolissimo "Stupro in fabbrica" (*Alt 3000 11* 2001), in cui un'impiegata sottopone un meccanico a una serie di vessazioni, finché non se lo ritrova legato come un salame e pronto a subire ancora. In quel mentre giunge un amico di lui e le parti si invertono. Ciò che conta è che la brava *performer* (Natasha Kiss, per questa interpretazione premiata al SexPo 2001) inscena una resistenza femminile a oltranza, nel senso che rifiuta il ruolo di vittima e insiste sul suo ruolo attivo: "Sono io che vi scopo", ringhia. La serie è potenziata anche dalla notevole sensibilità visiva del suo autore, che, sia pure in una vena molto istintiva e palesemente limitata da scarse risorse economiche, è spesso capace di sfruttare al meglio, sia in senso drammatico sia in senso strettamente coreografico, le possibilità realistiche e "ravvicinate" della videocamera digitale (come si evince anche dai molti video che ha dedicato di recente al tema dell'incesto).

Anche gli episodi di *Figli di puttana* sono divisi in tre scene. Il branco – che è interpretato in genere da

50. L. Irigaray, *Questo sesso che non è un sesso*, cit., p. 166.

amici personali del regista – sceglie le sue vittime, le abborda, le porta in un luogo sicuro e lì pratica una violenza collegiale. Le donne sono picchiate, prese a calci, a pugni, a schiaffi, umiliate e ridotte a più miti consigli. Le vittime sono in genere scelte per una qualche loro arroganza. Può trattarsi di una qualche forma di provocazione nei confronti di qualche membro del gruppo (soprattutto il rifiuto delle *avances*, in un caso anche la dichiarazione di non aver mai avuto un maschio padrone), ma più spesso il branco castiga le affermazioni di autonomia e i comportamenti eccessivamente disinvolti. Lo stupro non è, come nel *Violentatore*, anche uno strumento di educazione, ma *solo* un dispositivo punitivo: "Cosa facciamo con questa troia?", chiede il capobranco (interpretato dallo stesso Cristaldi) di fronte a una "femmina" particolarmente refrattaria, "io direi di violentarla", risponde uno dei suoi accoliti (*Violenza/2*). Il proposito è palesemente, esplicitamente, quello di degradare la donna ("umiliala, umiliala", si ripete in uno degli *acts* più efferati del ciclo), riducendola alla completa mercé del gruppo, che celebra in genere goliardicamente la sua unione ideologica maschile. La messa in scena richiede quindi la completa sottomissione della vittima e alcune delle *performers* di Cristaldi mettono bene in luce la sensazione di totale impotenza che attanaglia le donne violentate.

L'elemento che più caratterizza *Figli di puttana* è però il programmatico rifiuto di cedere all'interpretazione "profemminile" del mito dello stupro. Non a caso Cristaldi afferma di essersi ispirato proprio a *Violenza sessuale estrema*. Il branco mette in atto una punizione sessuo-politica: è assurdo che le vittime, punite per la loro arroganza (e per il loro essere donne, mi verrebbe da dire), traggano godimento dall'esperienza. Infatti il

capobranco si assicura ogni volta che da S3 non si passi a S2: "Ma io allora non le violento più", afferma divertito più di una volta a fronte di qualche vittima che sembra provare una qualche forma di piacere. Due eccezioni confermano la regola generale. In *Braccate/2* la preda è un trans, di cui il branco sottolinea con gusto goliardico la costante eccitazione. In *Paura/2* i violentatori si rendono conto, con notevole perplessità, di essersi imbattuti in una poliziotta; ma la nostra, invece di denunciarli, li convoca per un'altra *session* la settimana successiva, attestando così l'interpretazione tradizionale del mito dello stupro, che il branco riconosce come vera ma rifiuta di applicare *per spregio*. In effetti è questo il tratto caratteristico di *Figli di puttana*: il trattamento deve assumere l'aspetto di una degradazione dimostrativa; la donna viene apostrofata come vacca, troia, puttana, e così via; gli *acts* si concludono con una reiterata umiliazione, con le vittime derubate, abbandonate nude per strada, legate ad alberi, bloccate su tetti ecc. Come per il *Violentatore*, la struttura di *Figli di puttana* è apertamente sacrificale, con le cerimonie di profanazione che si susseguono in forma rituale. Ma le differenze sono significative: l'"eroe" zampiano disapprova l'atteggiamento irrispettoso della donna, ma non disprezza la donna in quanto tale, anzi con lei ricerca e (nel *fantasy* pornografico) spesso trova la riconciliazione finale, nel riconoscimento reciproco del ruolo maschile e femminile; il branco di Cristaldi disprezza le donne in quanto donne (il *leader* fa a un certo punto eccezione per madre e sorella...) e quindi applica una logica della degradazione indiscriminata, che non dipende in alcun modo dalla particolare modalità dello stupro. È *a priori* e proprio per questo ha una funzione dichiaratamente e specificamente sessuopolitica.

Più variegato l'approccio di Andy Casanova nella serie *Stupri italiani*. L'autore ha realizzato anche altre serie, in particolare *Incesti italiani*, e almeno una notevole *fiction*, *La preda* (remake del peckinpiano *Cane di paglia*). Condivide con Silvio Bandinelli, della cui *factory* fa parte, un atteggiamento estremamente critico nei confronti dell'esistente: la sua sigla, una A cerchiata rossa su fondo nero, è "un simbolo anarchico" che intende dire "con ironia di non rompere" ai vari moralisti antiporno.[51] Anche gli episodi di *Stupri* sono divisi in tre scene, ma non vi sono personaggi o scenari fissi, quanto piuttosto una vasta casistica di narrazioni e situazioni, caratterizzata non di rado da una struttura narrativa molto efficace e ispirata a volte da una corrosiva capacità di cogliere i tratti beceri e malati dell'Italia provinciale e arretrata. In linea di massima, l'atteggiamento è *politically correct*: nei casi di S2, anche quelli più discutibili (1/2, per esempio, con violenza femminile su maschio minorato di mente), l'interpretazione di Casanova è in genere felicemente pedagogista e liberatrice (3/1, 8/2, 9/1, 10/2); in quelli che più chiaramente rientrano in S3 la strategia della messa in scena è tendenzialmente neutralizzante (1/1, 4/1, 8/1, 7/3, 10/3). Il regista adotta una giustificazione realistica: i suoi video riflettono una realtà sociale spesso malata e disgustosa, sono "un aspetto della vita", la sua prospettiva non è diversa da coloro che ritraggono la violenza "nei polizieschi". Il problema deontologico, di cui Casanova stesso riconosce la rilevanza, si presenta soprattutto per alcuni episodi particolarmente efferati, che si concludono con ferali omicidi: per esempio 4/1, in cui lo stupratore assale la ragazza in casa con un col-

51. "Oltre la censura", intervista ad Andy Casanova, *Showtime News*, marzo-aprile 2002, p. 11.

tello, la costringe a tutto e infine la sgozza; 7/3, in cui un sequestratore usa una violenza feroce nei confronti della sua vittima per poi ammazzarla; 10/3, protagonista un feroce e laido serial killer nevrotico. Questi casi pongono cioè un problema di fondo: pur prendendo atto delle strategie neutralizzanti attuate da Casanova, che peraltro rivendica il diritto di mettere in scena *anche* gli aspetti più sgradevoli della vita, è giocoforza ammettere che chi noleggia o compra questi video lo fa *in linea di massima* per procurarsi eccitazione sessuale. "Devo dire che il successo degli *Stupri italiani* mi ha un po' turbato", ha ammesso il regista, "e mi sono chiesto se il mio operare nella pornografia potesse davvero costituire un pessimo esempio per i giovani".[52]

Sul tema della violenza nei confronti delle donne Cristaldi, Zampa e Casanova si dissociano esplicitamente, sentitamente (e ovviamente) da qualsiasi approccio apologetico: "Io non approvo la violenza in nessuna sua forma", ha dichiarato Casanova, riecheggiando un'affermazione analoga di Zampa. Tuttavia, il problema che qui interessa non è la correlazione possibile tra la messa in scena *hard* dello stupro e i comportamenti dei *veri* stupratori, argomento già al centro di un'impressionante letteratura,[53] quanto *cosa* questa rappresentazione e le sue diverse articolazioni ci dicono sulla natura del porno, sulle sue impostazioni discorsive e sulle sue strategie fantasmatiche. In soldoni, sino a che punto il fenomeno della crescita dei video dedicati allo stupro, tanto ben esemplificato dal *Violentatore*, da *Stupri italiani* e da *Figli di puttana*, esprime un atteggiamento ostile della pornografia *come fenomeno culturale* nei confronti della li-

52. A. Casanova, "La rappresentazione pornografica dello stupro è tollerabile?", *Showtime News*, maggio-giugno 2003, p. 1.
53. Vedi i testi citati al precedente capitolo 6, nota 37.

berazione della donna (o magari della donna *tout court*)? Zampa e Cristaldi, i quali sposano entrambi, e con convinzione, una versione della sessualità femminile che insiste sulla passività biologica della donna, offrono un argomento che tiene conto di una specifica *revanche* maschile. A parere del primo, le donne hanno sottoposto a lungo gli uomini a una sorta di ricatto sessuale, negandosi, trattandoli dall'alto in basso e stimolando in loro repressioni di ogni genere. Le cose stanno però cambiando in meglio, e in un qualche senso *Il Violentatore* esprime questa trasformazione, questa mutata disponibilità delle donne. Cristaldi sostiene invece che gli uomini sono stufi di essere vittime, citando come esempio significativo la narrazione cinematografica, in cui sono sempre e solo i maschi a essere colpiti, ammazzati e massacrati. Il successo dei suoi video può essere dovuto, ammette, anche a sentimenti di rivalsa di questo genere. Pur negando che i loro prodotti costituiscano un episodio di una più generale guerra maschile contro le donne, e insistendo anche sulla dimensione catartica dei loro video, sia Zampa sia Cristaldi non escludono però che esprimano una qualche dose di avversione maschile per un "certo" tipo di donna.

Più complessa, e probabilmente più rivelatrice, la posizione di Casanova. Come i suoi due colleghi pornografi, ritiene che i suoi gusti siano "a volte un po' estremi": "Nella mia vita", racconta, "ho incontrato più di una donna che desiderava esser presa con violenza, alcune amavano farsi schiaffeggiare, altre essere umiliate".[54] Tuttavia, ciò che a suo parere caratterizza in particolare la fantasia pornografica è la sua funzione

54. A. Casanova, "La rappresentazione pornografica dello stupro è tollerabile?", cit., p. 1.

catartica e ludica: "La pornografia ha una funzione sociale elevata ed è una forma di prevenzione per i crimini a sfondo sessuale".[55] Da questo punto di vista, i suoi video promuovono stimoli a suo parere "innocui" per "le persone intelligenti e consapevoli", pur confessando che, soprattutto nel caso di *Stupri*, andrebbero "usati con cautela". Con un'onestà non comune tra i pornografi, a fronte del problema reale dell'esistenza degli "psicolabili", Andy ha ammesso di non "poter rispondere a tutte le domande". Ma il punto nevralgico della difesa della pornografia come esercizio di fantasia, innocuo o catartico che sia, è un altro. Tutti e tre gli autori in questione hanno insistito sulla natura fantasmatica delle loro creazioni, sottolineando la distanza che corre tra la realtà dello stupro e la loro raffigurazione dello stesso. Casanova ha proposto una spiegazione ulteriore, tornando di fatto al criterio che dovrebbe definire la legittimità della descrizione della violenza sessuale nel discorso *hard core*: "La pornografia è 'gioco', il cinema pornografico è la rappresentazione del 'gioco' che, come nella vita reale, avviene tra persone consenzienti".[56] Nel caso dello stupro, in cui per definizione il "gioco" – proprio *in quanto* rappresentazione – non è consensuale, la contraddizione emerge appieno.

Da un lato è quindi palese che la complessiva strategia pornografica della messa in scena dello stupro riflette davvero una sorta di "guerra contro le donne", anche nell'accezione "sociologica" proposta da Susan Faludi e Marilyn French. E tutto ciò al di là della stessa *duplicità* strutturale delle giustificazioni avanzate dai pornografi stessi, presi in una dinamica che legge il rapporto

55. *Ibidem.*
56. *Ibidem.*

sessualità/liberazione sempre più nei termini di un "sacrificio" rituale della donna sull'altare della potenza maschile. D'altro lato, l'evidente fascinazione che esercita sulla mente maschile il mito della violenza sessuale nella sua formulazione *hard*, nelle sue molteplici versioni, sembra veramente affondare in territori della mente ben più profondi e incandescenti della delusione del maschio contemporaneo. La rappresentazione pornografica dello stupro rimanda con tutta evidenza a una fantasia maschile di enorme forza ed energia, una fantasia che trova il suo fondamento primario in una concezione naturalistica, se non primitivistica, delle relazioni tra i sessi: una visione edenica di immane potenza sessuale, che si esprime al di là dei vincoli sociali, dei principi morali, delle regole della convivenza, e che la donna ha il compito di accogliere e avvalorare. È una fantasia, forse anche un'allucinazione, che riprende e riflette situazioni concrete (anche quella del maschio "bastonato" degli anni Novanta, direbbe Faludi),[57] ma che nondimeno esprime un'ambizione prometeica, quasi luciferina: un "immaginismo pagano allo stato puro", ha scritto Camille Paglia, un'"espressione figurativa ritualmente delimitata del demonismo del sesso e della natura", che per la scrittrice americana si esprime perfettamente proprio nella pornografia. È proprio nel porno che questa ambizione si riflette con maggiore pregnanza. In "ogni fotogramma e ogni inquadratura pornografica" troviamo un "linguaggio esplicito, di natura maschile", che "rende visibile ciò che è invisibile, l'interiorità ctonia della donna". Lo stupro sembra quindi la resa concettuale più adeguata di un'"estetica ed erotica

57. S. Faludi, *Bastonàti! Sul lavoro, in famiglia, dalla società* (1999), tr. it. Lyra Libri, Como 2000.

della profanazione" che celebra un immaginario fondato sulla forza e sulla potenza del maschio.[58] D'altro canto, a questa fantasia probabilmente centrale nella stessa autorappresentazione maschile il porno di massa ha aggiunto una dimensione *visiva* che ne moltiplica l'impatto emotivo sulla base di un'operazione di riduzione e semplificazione sensoria e intellettiva: "Vedere è abbreviare", ha notato Regis Debray, "tagliar corto con la logica lineare delle parole, fuggire dai corridoi del sintattico, e abbracciare d'un colpo tutta la propria vita anteriore".[59] È nel rapporto tra questa fantasia primordiale e l'ambizione/scorciatoia di rendere *tutto* visibile, di "svelare tutti i misteri",[60] che si situano le strategie della messa in scena *hard* dello stupro. Eppure, in un certo senso, questo rapporto, nel suo accecante balenio pristino, eccede tanto le strategie dei pornografi quanto le considerazioni dei *politically correct*, delle femministe e dei moralisti.

58. C. Paglia, *Sexual Personae*, cit., pp. 33, 46-47.
59. R. Debray, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente* (1992), tr. it. Il Castoro, Milano 1999, pp. 93-94.
60. P. Bruckner, A. Finkielkraut, *Il nuovo disordine amoroso* (1977), tr. it. Garzanti, Milano 1979, p. 50.

9

Liberali o liberticidi?
La pornotassa e i suoi difensori

"Nessuno, e nessun gruppo, è autorizzato a dire a un adulto che per il suo bene non può fare della sua vita quel che sceglie di fare", scrive John Stuart Mill nel suo *Saggio sulla libertà* (1859), spiegando poi che "l'argomento più forte contro l'interferenza del pubblico nella condotta puramente individuale è che, quando si verifica, si verifica con ogni probabilità sia nei modi sbagliati sia nel posto sbagliato". Nei quasi centocinquant'anni che ci separano dallo scritto di Mill le società liberal-democratiche d'Occidente hanno in genere accettato i principi sottesi dai suoi argomenti, rifiutando le logiche paternalistiche secondo le quali uno stato, una chiesa, un partito o una qualsiasi maggioranza ha il diritto di imporre norme di condotta private a individui adulti e consapevoli in nome di una qualsivoglia nozione superiore di bene, e adottando l'idea che una vivace fioritura di stili di vita e di pensiero differenti sia di per sé elemento costitutivo di una società libera e aperta, in cui gli individui possano esercitare le scelte più ampie possibili. Corollario importante di questa posizione è che vi sia libera circolazione di idee, di opzioni, di atteggiamenti, di esperimenti di vita: è in questo senso che la censura come sistema di controllo dei

comportamenti è andata via via perdendo il ruolo fondamentale che aveva nelle società pre-democratiche e che ancora oggi conserva in quelle autoritarie e totalitarie. Non certo a caso, proprio la pornografia si è rivelata, nell'ultimo trentennio, l'ultimo bastione difensivo degli apologeti della censura, che hanno continuato a insistere per vietare, in nome di *una* specifica morale sessuale, la libera circolazione dei materiali pornografici, ritenuti indegni di seria considerazione come *pratica* di una sessualità alternativa.

Tuttavia, è stato proprio l'ampio successo di tali materiali a decretarne in sostanza la piena legittimità, se non altro come forma di divertimento per adulti. Ed è proprio per questo motivo che, tramontata la praticabilità dell'ipotesi censoria, alcuni governi (in particolare Francia e USA) hanno scelto di ostacolare il più possibile la libera circolazione di tali materiali con interventi che potremmo definire di censura amministrativo-fiscale: in sostanza, con una strategia fiscale che penalizza il più possibile l'industria della pornografia, *puntando a impedirne l'ulteriore diffusione*. Anche in Italia, nel corso della discussione della legge finanziaria 2002, è stato compiuto un articolato tentativo in questo senso, con una proposta di emendamento presentata dal parlamentare di Forza Italia Vittorio Emanuele Falsitta relativa all'istituzione di una *pornotax*, che avrebbe previsto "un prelievo speciale sui redditi d'impresa" derivanti "dalla rappresentazione o da ogni altra forma di sfruttamento a fini commerciali di materiale pornografico", con un'"aliquota fissata al 25%". Inoltre, la proposta modificava il regime del pagamento dell'IVA per le aziende in questione, negando loro le facilitazioni riservate all'editoria e al giornalismo.

L'emendamento è stato proposto da un esponente cattolico della maggioranza; è stato rapidamente controfirmato e approvato da altri parlamentari della maggioranza, ma è stato accolto con favore anche da un numero notevole di rappresentanti dell'opposizione, soprattutto di parte cattolica. La pornotassa si è poi guadagnata una difesa più che d'ufficio da parte di alcuni membri della commissione parlamentare pertinente, che ne hanno rivendicato l'orientamento laico e liberale (se non addirittura "liberista"), scartando *a priori* l'ipotesi che si trattasse di un provvedimento censorio. È stato questo, peraltro, il *leitmotiv* della discussione parlamentare. Erminia Mazzoni (CCD-CDU) ha spiegato che "nel nostro sistema vi è una distinzione tra beni di prima necessità, beni di lusso e beni voluttuari", insistendo sulla necessità di identificare con chiarezza la pornografia "strettamente legata alla materia *hard*", vale a dire "*quella veramente non accettabile per l'opinione pubblica in generale*". Gianfranco Blasi (Forza Italia) ha aggiunto che sul tema "non stiamo parlando di emancipazione, di libertà", ma di "schiavitù mentali, in qualche modo, di assenza di libertà, parliamo di donne e di uomini [...] oggetto di attenzioni spesso perverse, al limite della legalità. *Anche uno stato laico deve avere un'etica*". La pornografia è un "disvalore" che "non può indurvi a invocare *diritti individuali, garanzie democratiche*: non commettete un errore così banale", ha concluso rivolto ai suoi colleghi. Domenico Di Virgilio (Forza Italia) ha insistito sul tema, sostenendo che l'etica, che significa "buon comportamento, rispetto, difesa dei valori e non dei disvalori", va applicata anche da parte dello stato laico: "Perciò, ne discende logicamente che i disvalori devono essere disincentivati e combattuti: *è la verità che ci fa liberi*", si entusiasma, ricordando la posizione ufficiale

del Vaticano sul rapporto verità/libertà, "e la libertà è fondata sui valori". Falsitta ha invece sottolineato il senso complessivo della sua proposta all'interno di una specifica concezione del ruolo del fisco, che dovrebbe, "mentre promuove la crescita economica del paese", essere "attento a rendere partecipi tutti di questa crescita, soprattutto i più deboli e l'ambiente in cui viviamo". La crescita deve essere anche economica. Il "fisco etico" non tende "a sopprimere taluni consumi, ma, semplicemente, *a orientarli*" (tutti i precedenti corsivi sono miei). D'altro canto, alcuni parlamentari della stessa maggioranza si sono dissociati, rintracciando nelle giustificazioni della pornotassa il pericolo che "si possano confondere [...] la sfera dell'economia e della laicità dello stato con imperativi di carattere morale e religioso, che, pur condivisibili, appartengono però alla sfera della coscienza personale" (Sandro Bondi, Forza Italia). Di converso, qualche esponente dell'opposizione ha voluto ribadire "il nostro 'no' alla mercificazione" negando che la propria sottoscrizione dell'emendamento Falsitta costituisca un atto di fiducia nei confronti dello stato etico (Gerardo Bianco, Margherita).

Concentriamoci sulle *motivazioni* fornite dagli apologeti della pornotassa: scopriremo che, nonostante la loro (a volte) pretesa laicità, esprimono una posizione marcatamente autoritaria e moralistica, che manifesta un'ostilità culturale e politica contro la pornografia e pretende ancora una volta di dettare agli individui le regole di una vita *buona* al di là e al di sopra del loro giudizio personale, imponendo *una particolare nozione di bene*. In altre parole, una posizione antitetica alle basi pluralistiche e sperimentalistiche che negli ultimi due secoli abbiamo associato all'ideale della società libera, una posizione che – nonostante i dinieghi dei

proponenti della pornotax – si rivela in sostanza fautrice di una vera e propria *etica di stato*. Elemento non tıascurabile, il provvedimento dimostra un'ignoranza tanto patetica quanto colpevole della struttura dell'industria legata alla pornografia, costretta ormai da decenni in una posizione legalmente ambigua, priva di pieno riconoscimento giuridico ma comunque inserita in una precisa dinamica fiscale, e in piena crisi economica da almeno un quinquennio.

Le motivazioni offerte a giustificazioni del provvedimento rientrano in tre categorie, che potremmo, per comodità, definire della penalizzazione del danno (1), del fisco etico (2) e della superfluità sociale (3).

1. Non c'è nulla di censorio, si sostiene, nella tassazione di un particolare prodotto: altri tipi di merci – profumi, sigarette, liquori – subiscono, o hanno subito, un analogo "appesantimento" fiscale dovuto appunto alla loro natura. Si tratterebbe di "beni di lusso" (categoria che però, dal 1993, con l'abrogazione dell'aliquota IVA al 38%, non subisce alcuna sovratassazione), oppure, elemento su cui insistono Blasi, Di Virgilio e Falsitta, di beni che procurano "danno": è qui che l'accostamento al tabacco e all'alcol si rivela illuminante. I danni fisiologici e psichici di sigarette e liquori sono assodati; spesso i fruitori di tali prodotti vengono esplicitamente avvertiti (si pensi alle diciture sui pacchetti di sigarette); cosa forse più importante, tabagisti e alcolisti sono probabilmente disposti ad ammettere – in stragrande maggioranza – che queste abitudini provocano danni al loro organismo e alla loro psiche. Ma proprio per questo l'accostamento al porno risulta del tutto arbitrario. Non c'è *alcuna prova* che il consumo di pornografia provochi direttamente e in modo generalizzato danni organici o psichici (al contrario di sigarette e liquori);

inoltre, i consumatori abituali di porno non si considerano affatto, anche qui diversamente da tabagisti e alcolisti, svantaggiati dalle loro abitudini, anzi spesso se ne considerano arricchiti. Ne consegue, date le difformità di fatti e contesti, che giustificare l'"appesantimento" fiscale riservato al porno ricorrendo all'idea di una sua "dannosità" strutturale può essere solo frutto di pregiudizio.

2. Le politiche di "fiscalità etica" dovrebbero punire, nelle intenzioni dei loro proponenti, le pratiche che causano danni di carattere sociale, come è il caso, in particolare, dell'inquinamento e delle altre forme di lesione ambientale. L'inclusione del porno tra queste particolari modalità di impatto sociale mostra notevoli doti di immaginazione, ma anche un pregiudizio analogo a quello che abbiamo visto prevalere nell'argomento della penalizzazione del danno. Anche se non esplicitato nel suo intervento parlamentare (ma lo è stato in altri suoi pronunciamenti pubblici), è evidente che l'onorevole Falsitta è convinto che il porno provochi guasti "sociali", che cioè incoraggi strutturalmente la violenza nei confronti delle donne (o degli uomini) e che sia funzionale alla diffusione di fenomeni come la prostituzione, lo stupro, la pedofilia, e così via. Ora, nonostante la diffusione di un allarmismo tanto generico quanto inconcludente, che comunque non è incentrato sul consumo diretto di pornografia ma su operazioni commerciali di natura completamente differente (club privé, locali di lap dance, siti Internet ecc.), il fatto decisivo è che gli studi condotti in materia (vedi il precedente capitolo 6) da psicologi sperimentali, sociologi, medici e affini tendono a *escludere* una relazione diretta o causale tra la propensione alla violenza (sessuale e non) e la fruizione di pornografia.

Ovviamente, vi sono molte altre relazioni significative tra comportamenti privati e pornografia; ma ve ne sono molte anche tra i comportamenti privati e la fruizione di libri, fumetti, film, musica ecc. È forse compito dello stato, come sostengono alcuni sostenitori della pornotassa, sorvegliare la sfera del privato e le modalità in cui essa cresce e si sviluppa?

3. Non c'è nulla di scandaloso, ci viene detto, nel tassare un prodotto che è dichiaratamente superfluo, se non irrilevante, dal punto di vista sociale e intellettuale. Al di là dell'assurdità del tentativo di classificazione della pornografia tra i consumi di lusso (si tratta di un tipo di consumo palesemente alla portata di tutti), è questo l'argomento che maggiormente illustra la natura autoritaria e illiberale della pornotassa. Infatti, nelle società libere d'Occidente esiste un istituto, ritenuto centrale nel funzionamento della dinamica democratica stessa, che si è sviluppato appositamente per stabilire la "rilevanza" dei beni: *il mercato*. È sul mercato che i cittadini esercitano la loro facoltà di scegliere tra i diversi prodotti: è il *mercato* che, condannando alcuni imprenditori al fallimento e altri al successo, stabilisce quali sono, per i cittadini, i prodotti "rilevanti" e quelli "irrilevanti", quelli di prima necessità, di seconda o di terza. Nelle società libere e liberali d'Occidente non spetta allo stato, non spetta al governo, non spetta ai rappresentanti eletti dai cittadini, non spetta neppure *all'opinione pubblica in generale* cui si affida con tanta sicumera l'onorevole Mazzoni stabilire cosa è superfluo e cosa non lo è. Se così non fosse, concederemmo loro – i cosiddetti rappresentanti del popolo – il diritto di scegliere per noi: quando saranno dichiarati "irrilevanti", e quindi sovratassabili, la nutella, le moto da cross, la carta igienica a triplo strato e Charles Bukowski?

In definitiva, gli argomenti proposti dai difensori della pornotassa mettono in evidenza due fattori, uniti da un rifiuto sostanziale della logica laica e liberale (per non dire liberistica). In primo luogo, una concettualizzazione autoritaria del ruolo dello stato e del governo, a cui viene attribuita la funzione di indirizzare pesantemente – con lo strumento dell'inasprimento fiscale – le preferenze dei cittadini, scavalcando le regole del mercato e sfavorendo una forma di divertimento (la pornografia) rispetto alle altre dello stesso genere. In secondo luogo, un'asserzione assolutamente priva di fondamento – chiaramente frutto di un pregiudizio che non si può definire in altro modo che moralistico e ispirato da una visione marcatamente religiosa – secondo la quale la fruizione di pornografia costituisce un *danno*, asserzione che diventa di fatto la premessa per discriminare economicamente ma anche culturalmente un preciso gruppo di consumatori. L'onorevole Cè (Lega Nord), pur dichiarandosi perplesso sul provvedimento, ha precisato che tra l'interpretazione "libertaria" del tema pornografia e quella che lui definisce di "liberalismo responsabile", "la Lega si schiera dalla parte del liberalismo responsabile". Noi, che interpretiamo l'asserzione dell'onorevole Cè come la possibile giustificazione delle ragioni di una burocrazia di politici professionisti *contro* la necessaria pluralità di stili di vita che costituisce la linfa di una società libera, non solo ci pronunciamo in favore dell'opposta ipotesi "libertaria" ma la riteniamo anche l'unica coerente espressione, se le parole hanno un senso, di "liberalismo responsabile".

Bibliografia

Accerboni, A.M., "Atena, la figlia della mente: il rapporto di Freud con le allieve", in *Psicoanalisi e identità di genere*, a cura di A. Panepucci, Laterza, Roma-Bari 1995, pp. 39-55.

Adamo, P., "Oscenità e Corte Suprema: l'avvento dell'*hard core* negli Stati Uniti, 1957-1973", relazione tenuta al convegno *Istruzioni per lo sguardo: la censura e gli altri codici*, Università di Cassino, maggio 2004.

Adamo, P., *La pornografia e i suoi nemici*, Flammarion/il Saggiatore, Milano 1996.

Adamo, P., *Pornografie*, Unicopli, Milano 2004.

Adorno, T.W., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, tr. it. Einaudi, Torino 1972.

Adorno, T.W., *Teoria estetica*, tr. it. Einaudi, Torino 1977.

Alexander, L., *Dorothy of Kansas Meets the Wizard of X*, Pulpless.com, Mill Valley 1999.

Allison, J.A., Wrightsman, L., *Rape: The Misunderstood Crime*, Sage, Newbury Park 1993.

Anonimo, "Oltre la censura", intervista ad Andy Casanova, *Showtime News*, marzo-aprile 2002, p. 11.

Annuario. Le Video Guide X, Newcom Publications, Roma 1989.

Arcand, D., *Il giaguaro e il formichiere*, tr. it. Garzanti, Milano 1995.

Aretino, P., *Ragionamento. Dialogo*, Rizzoli, Milano 1988.

Badinter, E., *La strada degli errori. Il femminismo al bivio*, tr. it. Feltrinelli, Milano 2004.

Bandinelli, S., "Il porno e chi ne fa le feci", *Showtime News*, giugno-settembre 2002, p. 1.

Bataille, G. *Il processo di Gilles de Rais*, tr. it. Guanda, Parma 1982.

Bataille, G., *La letteratura e il male*, tr. it. Rizzoli, Milano 1973.

Bataille, G., *L'erotismo*, tr. it. ES, Milano 1997.

Bataille, G., "Simone Weil e il riscatto della morale", in *MicroMega. Almanacco di filosofia '96*, pp. 246-261.
Bataille, G., *Teoria della religione*, tr. it. SE, Milano 2000.
Baudrillard, J., *Della seduzione*, tr. it. Cappelli, Roma 1980.
Baudrillard, J., *La società dei consumi*, tr. it. il Mulino, Bologna 1976.
Baudrillard, J., *La trasparenza e il male*, tr. it. SugarCo, Milano 1991.
Baudrillard, J., *Lo scambio simbolico e la morte*, tr. it. Feltrinelli, Milano 2002.
Berger, A., Ketterer, A., *Perché limitarsi a sognare?*, tr. it. Feltrinelli, Milano 1999.
Bertrand, C.-J., Baron-Corvais, A., *Introduction à la pornographie*, La Musardine, Paris 2001.
Bortoluzzi, G., "Nemici naturali", *Video Impulse*, gennaio 2003, p. 5.
Bourdon, S., *L'amour est une fête*, Editions Blanche, Paris 2001.
Braidotti, R., *Soggetto nomade*, tr. it. Donzelli, Roma 1994.
Brown, N., *La vita contro la morte*, tr. it. il Saggiatore, Milano 1971.
Brown, N., *Love's Body*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1990.
Brownmiller, S., *Against Our Will. Men, Women, and Rape*, Bantam, New York 1986 [tr. it. Contro *la nostra volontà*, Bompiani, Milano 1976].
Brownmiller, S., "Let's put pornography back in the closet", 1979, www.susanbrownmiller.com/html/antiporno.html.
Bruckner, P., Finkielkraut, A., *Il nuovo disordine amoroso*, tr. it. Garzanti, Milano 1979.
Butler, J., *Raw Talent*, Prometheus Book, Amherst 1990.
Butler, J., *Scambi di genere. Identità, sesso e desiderio* (1990), tr. it. Sansoni, Milano 2004.
Califia, P., *Public Sex*, Cleis Press, Pittsburgh-San Francisco 1994.
Camus, A., *L'uomo in rivolta*, tr. it. Bompiani, Milano 1994.
Capozzi, M. (a cura di), *Videoguida XXX 2002. Annuario dell'hard italiano*, Coniglio, Roma 2003.
Carter, A., *The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography*, Penguin, Harmondsworth 2001 [tr. it. *La donna sadiana*, Feltrinelli, Milano 1986].
Casanova, A., "La rappresentazione pornografica dello stupro è tollerabile?", *Showtime News*, maggio-giugno 2003, p. 1, 11.
Castelli, C., *Sesso e aggressività. Alle radici della violenza sessuale*, Franco Angeli, Milano 1990.
Cleaver, E., *Anima in ghiaccio*, tr. it. Rizzoli, Milano 1969.
Cooper, D., *Grammatica del vivere*, tr. it. Feltrinelli, Milano 1977.
Corbin, A. (a cura di), *La violenza sessuale nella storia*, tr. it. Laterza, Roma-Bari 1992.
Crow, B. (a cura di), *Radical Feminism*, New York University Press, New York-London 1998.

Curti, R., La Selva, T., *Sex and Violence. Percorsi del cinema estremo*, Lindau, Torino 2003.
Dally, P., *Le fantasie sessuali*, tr. it. Lyra Libri, Como 1988.
Danville, E., *The Complete Linda Lovelace*, Power Process Publishing, New York 2001.
Darnton, R., *Libri proibiti. Pornografia, satira e utopia all'origine della Rivoluzione francese*, tr. it. Mondadori, Milano 1997.
de Beauvoir, S., *Il secondo sesso*, tr. it. il Saggiatore, Milano 1991.
De Grazia, E., *Girls Lean Back Everywhere. The Law of Obscenity and the Assault on Genius*, Constable, London 1992.
de Lauretis, T., *Soggetti eccentrici*, tr. it. Feltrinelli, Milano 1999.
De Zulueta, F., *Dal dolore alla violenza. Le origini traumatiche dell'aggressività*, tr. it. Cortina, Milano 1999.
Debray, R., *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente* (1992), tr. it. Il Castoro, Milano 1999.
Di Maira, P., Buscema, M. (a cura di), *Film a luci rosse. Il traffico – la legge – il piacere*, Liberoscambio, Firenze 1982.
Di Prima, D., *Memorie di una beatnik*, tr. it. Guanda, Parma 1994.
Di Quarto, A., Giordano, M., *Moana e le altre*, Gremese, Roma 1997.
Dworkin, A., *Letters from a War Zone*, Lawrence Hill Books, New York 1993.
Dworkin, A., *Life and Death*, The Free Press, New York 1997.
Dworkin, A., *Pornography. Men Possessing Women*, The Women's Press, London 1981.
Dworkin, A., *Right-Wing Women*, The Women's Press, London 1983.
Dworkin, A., *Woman Hating*, Dutton, New York 1984.
Dworkin, R., *Questioni di principio*, tr. it. il Saggiatore, Milano 1990.
Echols, A., *Daring to Be Bad. Radical Feminism in America 1967-1975*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2003.
Ellis, A., *The Art and Science of Love*, Bantam, New York 1969.
Ellis, K., O' Dair, B., Tallmer, A. (a cura di), *Caugth Looking. Feminism, Pornography and Censorship*, Long River Books, East Haven 1986.
Esposito, R., *Categorie dell'impolitico*, il Mulino, Bologna 1999.
Faligot, R., Kauffer, R., *Porno Business*, tr. it. Milvia, Torino 1989.
Faludi, S., *Bastonàti! Sul lavoro, in famiglia, dalla società*, tr. it. Lyra Libri, Como 2000.
Faludi, S., *Contrattacco. La guerra non dichiarata contro le donne*, tr. it. Baldini & Castoldi, Milano 1992.
Faust, B., *Donne, sesso e pornografia*, tr. it. Centro Scientifico Torinese, Torino 1988.
Firestone, S., *La dialettica dei sessi*, tr. it. Guaraldi, Firenze-Rimini 1971.
Flint, D., *Babylon Blue. An Illustrated History of Adult Cinema*, Creation Books, s.l., 1999.
Ford, L., *A History of X*, Prometheus Books, Amherst 1999.

French, M., *La guerra contro le donne*, tr. it. Rizzoli, Milano 1993.
Freud, S., *Il disagio della civiltà*, tr. it. in *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Boringhieri, Torino 1987.
Friedman, D., De Nevi, D., *A Youth in Babylon. Confession of a Trash-Film King*, Prometheus Book, Amherst 1990.
Fromm, E., *Il mondo di Sigmund Freud*, tr. it. Area Editore, Milano 1962.
Galeotti, A.E., *La tolleranza. Una proposta pluralista*, Liguori, Napoli 1994.
Galimberti, U., *Gli equivoci dell'anima*, Feltrinelli, Milano 2001.
Galimberti, U., *Il corpo*, Feltrinelli, Milano 1983.
Giachetti, R., *Pornopower. Pornografia e società capitalista*, Guaraldi, Bologna 1971.
Gilardi, A., *Storia della fotografia pornografica*, Bruno Mondadori, Milano 2002.
Girard, R. *La violenza e il sacro*, tr. it. Adelphi, Milano 1987.
Girodias M. (a cura di), *Il lettore di Olympia*, tr. it. Sugar, Milano 1970.
Gold, J., Villari, S., *Just Sex*, Rowman and Littlefield, Lanham 2000.
Goodman, P., *Individuo e comunità*, a cura di P. Adamo, Eléuthera, Milano 1995.
Grassé, P.-P., *L'homme en accusation*, Albin Michel, Paris 1981.
Greer, G., *L'eunuco femmina*, tr. it. Mondadori, Milano 2000.
Griffin, S., *Pornography and Silence. Culture's Revenge against Nature*, Perennial Library, New York 1981.
Groth, A.N., Birnbaum, H.J., *Men who Rape*, Plenum Press, New York 1980.
Guarnaccia, M., *Paradiso psichedelico. Amsterdam 1967-74*, AAA Edizioni, Bertiolo 1998.
Guarnaccia, M., *Provos. Amsterdam 1960-67*, AAA Edizioni, Bertiolo 1997.
Hartley, N., "Confessions of a feminist porn star", *Gauntlet*, n. 5, 1993, pp. 62-68.
Hawkins, G., Zimring, F.E., *Pornography in a Free Society*, Cambridge University Press, Cambridge 1991.
Hebditch, D., Anning, N., *Porn Gold. Inside the Pornography Business*, Faber & Faber, London 1988.
Heidenry, J., *What Wild Ecstasy. The Rise and Fall of the Sexual Revolution*, Simon & Schuster, New York 1996.
Hite, S., *Il rapporto Hite*, tr. it. Bompiani, Milano 1977.
Hixson, R.F., *Pornography and the Justices. The Supreme Court and the Intractable Obscenity Problem*, Southern Illinois University Press, Carbondale-Edwardsville 1996.
Hubner, J., *Bottom Feeders. From Free Love to Hard Core*, Doubleday, New York 2003.
Hunt, L. (a cura di), *The Invention of Pornography*, Zone Books, New York 1993.

Irigaray, L., *Il tempo della differenza*, Editori Riuniti, Roma 1989.
Irigaray, L., *Questo sesso che non è un sesso*, tr. it. Feltrinelli, Milano 1978.
Irigaray, L., *Speculum*, tr. it. Feltrinelli, Milano 1998.
Iucci, V., *La fine della civiltà. Il processo di pornografizzazione della cultura e della vita intima individuale*, Japadre, L'Aquila 1990.
Jennings, D., *Skinflicks. The Inside Story of the X-rated Industry*, 1stBooks Library, Bloomington 2000.
Jay, M., *L'immaginazione dialettica*, tr. it. Einaudi, Torino 1979.
Kaplan, L.J., *Perversioni femminili. Le tentazioni di Emma Bovary* (1991), tr. it. Raffaello Cortina, Milano 1991.
Karli, P., *L'uomo aggressivo*, tr. it. Jaca Book, Milano 1990.
Kendrick, W., *The Secret Museum. Pornography in Modern Culture*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1996.
King, R., *The Party of Eros. Radical Social Thought and the Realm of Freedom*, Dell, New York 1972.
Kipnis, L., *Bound and Gagged. Pornography and the Politics of Fantasy in America*, Duke University Press, Durham 1999.
Klossowski, P., *Sade prossimo mio*, Garzanti, Milano 1975.
Kofman, S., *L'enigma donna*, tr. it. Bompiani, Milano 1982.
Krassner, P., *Confessions of a Raving, Unconfined Nut. Misadventures in the Counterculture*, Simon & Schuster, New York 1993.
Kronhausen, E., Kronhausen, P., *Pornografia e legge*, tr. it. Dellavalle, Torino 1970.
Kutschinsky, B., *Pornografia e crimine in Danimarca*, tr. it. Sugar, Milano 1971.
Landis, B., Clifford, M., "The Avon dynasty", www.alphabluearchives.com.
Lely, G., *Sade profeta dell'erotismo*, tr. it. Feltrinelli, Milano 1968.
Leroi, F., *70, années érotiques*, La Musardine, Paris 1999.
Lerose, R., "Intervista ad Annette Haven", *Filmcritica*, XIII, 326/327, n. 1982, pp. 376-383.
LeVay, S., *Le radici della sessualità*, tr. it. Laterza, Roma-Bari 1994.
Lévi-Strauss, C., *Le strutture elementari della parentela*, tr. it. Feltrinelli, Milano 2003.
Lewis, J.L., *Hollywood v. Hard Core*, New York University Press, New York-London 2000.
Lonzi, C., *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale*, Gammalibri, Milano 1982.
Lonzi, C., *Taci, anzi parla*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1978.
Lorenz, K., *L'aggressività*, tr. it. il Saggiatore, Milano 1983.
Lovelace, L., McGrady, M., *Ordeal*, Citadel Press, Secaucus 1980.
Lovelace, L., McGrady, M., *Out of Bondage*, Lyle Stuart Inc., Secaucus 1986.

Lowen, A., *Amore e orgasmo*, tr. it. Feltrinelli, Milano 1996.
MacKinnon, C., *Feminism Unmodified*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1987.
MacKinnon, C., *Only Words*, Harvard University Press, Cambridge 1993.
MacKinnon, C., *Sexual Harassment of Working Women*, Yale University Press, New Haven-London 1989.
MacKinnon, C., *Toward a Feminist Theory of the State*, Harvard University Press, Cambridge-London 1989.
Mailer, N., *Pubblicità per me stesso*, tr. it. Lerici, Milano 1967.
Maltz, W., Boss, S., *Nel giardino del desiderio. Il mondo segreto delle fantasie erotiche femminili*, tr. it. Frassinelli, s.l. 2000.
Marcuse, H., *Critica della società repressiva*, tr. it. Feltrinelli, Milano 1968.
Marcuse, H., *Eros e civiltà*, tr. it. Einaudi, Torino 1968.
Marcuse, H., *L'uomo a una dimensione*, tr. it. Einaudi, Torino 1967.
Marcuse, H., *Saggio sulla liberazione*, tr. it. Einaudi, Torino 1969.
Massaro, G., *L' occhio impuro*, Sugarco, Milano 1976.
Masters, V.H., Johnson, V.E., *L'atto sessuale nell'uomo e nella donna*, tr. it. Feltrinelli, Milano 1978.
McCalman, I., *Radical Underworld: Prophets, Revolutionaries, and Pornographers in London, 1795-1840*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 1988.
McCumber, D., *Vietato ai minori*, tr. it. Sperling & Kupfer, Milano 1994.
McElroy, W., *XXX. A Woman's Right to Pornography*, St. Martin's Press, New York 1995.
McNair, B., *Mediated Sex. Pornography and Postmodern Culture*, Arnold, London 1996.
Merryman, M., "Not All Feminists Look/(Think) alike in the Dark", *Gauntlet*, n. 18, 1999, pp. 29-33.
Mill, J.S., *Saggio sulla libertà*, tr. it. il Saggiatore, Milano 1984.
Miller, H., *Opus Pistorum*, tr. it. Feltrinelli, Milano 1998.
Millett, K., *Sexual Politics*, 1968, www.cwluherstory.com/CWLUArchive/millett.html.
Millett, K., *In volo*, tr. it. Bompiani, Milano 1977.
Millett, K., *La politica del sesso*, tr. it. 2 voll., Bompiani, Milano 1979.
Mitchell, J., *Psicanalisi e femminismo*, tr. it. Einaudi, Torino 1976.
Mitchell, J., *Women's Estate*, Penguin, Harmondsworth 1976.
Montagu, A., *The Nature of Human Aggression*, Oxford University Press, Oxford 1978.
Morgan, R., *Going too far*, Random House, New York 1978.
Muller, E., Faris, D., *Grindhouse. The Forbidden World of "Adults Only" Cinema*, St. Martin's Press, New York 1995.
Nabokov, V., *Lolita*, tr. it. Mondadori, Milano 1961.

Nadotti, M., *Sesso & genere*, il Saggiatore, Milano 1996.
Nancy, J.-L., *Un pensiero finito*, tr. it. Marcos y Marcos, Milano 1992.
Nocturno Book. Maladolescenza, gennaio 2002.
Nocturno Dossier. Sesso e violenza, ottobre 2002.
O'Toole, L., *Pornocopia. Porn, Sex, Technology and Desire*, Serpent's Tail, London 1998.
Ogier, R., *Penser la pornographie*, PUF, Paris 2003.
Onfray, M., *La politica del ribelle*, tr. it. Ponte alle Grazie, Milano 1998.
Ovidie, *Porno Manifesto*, tr. it. Baldini&Castoldi, Milano 2003.
Paglia, C., *Sexual Personae. Arte e decadenza da Nefertiti a Emily Dickinson*, tr. it. Einaudi, Torino 1993.
Palys, T., *Statement of Dr. Ted. S. Palys. Comments on the Statement by Dr. Neil Malamuth. 7 October 1994*, www.sfu.ca/~palys/court.htm.
Pasolini, P.P., *Interviste corsare*, Atlantide Editoriale, Roma 1995.
Peck, A., *Uncovering the Sixties. The Life and Times of the Underground Press* (1985), Citadel Press, New York 1991.
Petkovich, A., *The X Factory. Inside the American Hardcore Film Industry*, Headpress, Manchester 1997.
Picat, J., *Violences meurtrières et sexuelles*, PUF, Paris 1982.
Pornography and Sexual Violence. Evidence of the Links. The Complete Records of Public Hearings for Experts, Witnesses and Victims of Sexual Assault involving Pornography, Everywoman, London 1988.
Posner, R., *Sesso e ragione*, tr. it. Comunità, Milano 1995.
Reich, C.A., *The Greening of America*, Penguin, Harmondsworth 1972 [tr. it. *La nuova America*, Rizzoli, Milano 1972].
Reich, W., *La rivoluzione sessuale*, tr. it. Feltrinelli, Milano 1982.
Reich, W., *L'irruzione della morale sessuale autoritaria*, tr. it. Sugar, Milano 1972.
Reich, W., *Scritti giovanili*, tr. it. 2 voll., SugarCo, Milano 1977.
Rimmer, R., *The X-Rated Videotape Guide, 1-3*, Prometheus Books, Amherst 1984-1993.
Riva, V. (a cura di), *Henry Miller, il sesso, la censura e il Tropico del cancro*, tr. it. Feltrinelli, Milano 1967.
Roszak, T., *The Making of a Counterculture*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1995.
Rotsler, W., *Contemporary Erotic Cinema*, Penthouse/Ballantine, New York 1973.
Russell, D., *The Politics of Rape*, Stein and Day, New York 1974.
Russell, D., *Pornography as a Cause of Rape*, www.dianarussell.com/porntoc.html.
Russell, T., *Porno Star*, Lancer, New York 1973.
Russo, A., "Conflicts and Contradictions among Feminists over Issues of Pornography and Sexual Freedom", *Women's Studies International Forum*, X, n. 2, 1987, pp. 103-112.

Sade, D.A.F., *Juliette*, in *Opere complete. Juliette*, tr. it. a cura di P. Guzzi, 2 voll., Newton Compton, Roma 1993.
Sade, D.A.F., *Justine*, in *Opere complete. Le sventure della virtù. Justine*, tr. it. a cura di C. Rendina, Newton Compton, Roma 1993.
Sade, D.A.F., *Le sventure della virtù*, in *Opere complete. Le sventure della virtù. Justine*, tr. it. a cura di C. Rendina, Newton Compton, Roma 1993.
Salieri, M., "*Inferno* – il Film", in *Inferno*, booklet, 1999.
Salotti, M., *Lo schermo impuro. Il cinema pornografico dalla clandestinità alle luci rosse*, Editori del Grifo, Montepulciano 1982.
Schicchi, R., *Oltraggio al pudore*, Arbor, Palermo 1995.
Schlosser, E., *Reefer Madness and other Tales from the American Underground*, Penguin, Harmondsworth 2004.
See, C. *Blue Money. Pornography and the Pornographers*, David McKay Company, New York 1974.
Sinclair, M., *L'avventura dell'hard*, Nuove Edizioni Riservate, s.l. 2002.
Snitow, A., Stansell, C., Thompson, S. (a cura di), *Powers of Desire. The Politics of Sexuality*, Monthly Review Press, New York 1983.
Solanas, V,. *Manifesto per l'eliminazione dei maschi*, tr. it. ES, Milano 1994.
Sontag, S., *Styles of Radical Will*, Doubleday, New York 1991.
Spinazzola, V. (a cura di), *Tirature '93*, Baldini&Castoldi, Milano 1993.
Sprinkle, A., *Post-Porn Modernist. My 25 Years as a Multimedia Whore*, Cleis Press, San Francisco 1998.
Staderini, M., *Pornografie. Movimento femminista e immaginario sessuale* (1995), Manifestolibri, Roma 1998.
Stella, R., *L'osceno di massa. Sociologia della comunicazione pornografica*, Franco Angeli, Milano 1991.
Stoller, R., *Il porno*, tr. it. Feltrinelli, Milano 1993.
Stoller, R., *La storia di Miss Belle. Dinamica della sessualità*, tr. it. Laterza, Roma-Bari 1980.
Stoller, R., *Perversione. La forma erotica dell'odio*, tr. it. Feltrinelli, Milano 1978.
Stoller, R., Levine, I.S., *Coming Attractions: The Making of an X-Rated Video*, Yale University Press, New Haven-London 1993.
Strossen, N., *Defending Pornography*, Scribner, New York 1995.
Talese, G., *La donna d'altri*, tr. it. Mondadori, Milano 1980.
Te Paske, B.A., *Il rito dello stupro*, tr. it. Red Edizioni, Como 1987.
Thompson, B., *Soft Core. Moral Crusades against Pornography in Britain and America*, Cassell, London 1994.
Tohill, C., Tombs, P., *Immoral Tales. European Sex and Horror Movies 1956-1984*, St. Martin's Griffin, New York 1995.
Tomaselli S., Porter R. (a cura di), *Rape: An Historical and Social Enquiry*, Blackwell, Oxford 1986.
Toubert, S., *La sessualità femminile e la sua costruzione immaginaria*, tr. it. Laterza, Roma-Bari 1996.

Turan, K., Zito, S., *Sinema. American Pornographic Films and the People who Make Them*, Praeger, New York 1974.
Ullerstam, L., *De erotiska minoriteterna*, tr. ing. *The Erotic Minorities*, Grove Press, New York 1966.
US Government Printing Office (a cura di), *US Department of Justice. Attorney General's Commission on Pornography: Final Report*, Washington 1986.
Vaccaro, S. (a cura di), *Michel Foucault e il divenire donna*, tr. it. Mimesis, Milano 1997.
Vaughan, D., "The wit and wisdom of Al Goldstein", *Gauntlet*, n. 5, 1993, pp. 90-94.
Vigarello, G., *Storia della violenza sessuale*, tr. it. Marsilio, Venezia 2001.
Wildmon, D., *The Case Against Pornography*, Victor Books, Wheaton 1986.
Williams, L., *Hard Core. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1999.
Willis, E., *No more Nice Girls*, Wesleyan University Press, Hanover-London 1992.
Wolfthal, D., *Images of Rape: The Heroic Tradition and its Alternatives*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.
Young, W., *La repressione dell'eros*, tr. it. Feltrinelli, Milano 1968.
Young-Bruehl, E. (a cura di), *Freud sul femminile*, tr. it. Bollati Boringhieri, Torino 1993.
Zimmer, J. (a cura di), *Le Cinema X*, La Musardine, Paris 2002.

Siti consultati:

www.avn.com
www.completelindalovelace.com
www.egafd.com
www.freedomparty.org
www.lukeford.com
www.penthouse.com
www.cwluherstory.com

MINIMA

1. J. Hillman, *Animali del sogno*
2. T. Moser, *Grammatica dei sentimenti*
3. T. Doi, *Anatomia della dipendenza*
4. C. Formenti, *Piccole apocalissi*
5. E. Goshen-Gottstein, *Ritorno alla vita*
6. K. Jaspers, *Il medico nell'età della tecnica*
7. D. Lopez, *Il mondo della persona*
8. E. Jabès, *Il libro dell'ospitalità*
9. P.A. Rovatti, *L'esercizio del silenzio*
10. K. Kerényi, J. Hillman, *Variazioni su Edipo*
11. C. Nakane, *La società giapponese*
12. A. Prete (a cura di), *Nostalgia*
13. C. Le Brun, *Le figure delle passioni*
14. R. Berger, *Il nuovo Golem*
15. G. Celli, *Etologia della vita quotidiana*
16. E. Jabès, *Il libro della condivisione*
17. H.S. Krutzenbichler, H. Essers, *Se l'amore in sé non è peccato...*
18. S. Viderman, *Il denaro*
19. J. Hadamard, *La psicologia dell'invenzione in campo matematico*
20. S. Ferenczi, *Thalassa*
21. A. Dal Lago, P.A. Rovatti, *Per gioco*
22. H. Maturana, *Autocoscienza e realtà*
23. J. Derrida, *"Essere giusti con Freud"*

24. R. Prezzo (a cura di), *Ridere la verità*
25. G. Bocchi, M. Ceruti, *Solidarietà o barbarie*
26. I. Illich, *Nella vigna del testo*
27. V. Jankélévitch, *Pensare la morte?*
28. J. Warr, *Una scintilla nella cenere*
29. C. Dutt (a cura di), *Dialogando con Gadamer*
30. G. Bateson, *"Questo è un gioco"*
31. M. Zambrano, *Verso un sapere dell'anima*
32. K. Jaspers, *La questione della colpa*
33. A.A. Semi, *Venezia in fumo*
34. D. Demetrio, *Raccontarsi*
35. M. Foucault, *Malattia mentale e psicologia*
36. M. Collins, *La strada per la libertà*
37. A. Oliverio Ferraris, *Grammatica televisiva*
38. P. Santangelo, *Il sogno in Cina*
39. P.A. Rovatti, *Il paiolo bucato*
40. A.N. Whitehead, *Simbolismo*
41. E. Funari, *La chimera e il buon compagno*
42. E. Tiezzi, *La bellezza e la scienza*
43. D. Demetrio, *Elogio dell'immaturità*
44. P.-A. Taguieff, *Il razzismo*
45. F. Jullien, *Elogio dell'Insapore*
46. R. Chiaberge, *Navigatori del sapere*
47. J.-P. Sartre, *Merleau-Ponty*
48. R. Girard, *Il risentimento*
49. R. Iveković, *Autopsia dei Balcani*
50. E. Morin, *La testa ben fatta*

51. F. Basaglia, *Conferenze brasiliane*
52. U. Curi, *Lo schermo del pensiero*
53. V. Jankélévitch, *La menzogna e il malinteso*
54. J.-B. Pontalis, *Limbo*
55. M. Cacciari, M. Donà, *Arte, tragedia, tecnica*
56. L. Boella, A. Buttarelli, *Per amore di altro*
57. S. Žižek, *Il godimento come fattore politico*
58. W.F. Fry, Jr, *Una dolce follia*
59. E. Morin, *I sette saperi necessari all'educazione del futuro*
60. M. Bettetini, *Breve storia della bugia*
61. M. Ferraris, *Una ikea di università*
62. L. Scarlini, *La musa inquietante*
63. J.-L. Nancy, *Il ritratto e il suo sguardo*
64. S. Cagliano, *L'impronunciabile bisogno*
65. J. Derrida, P.A. Rovatti, *L'università senza condizione*
66. P. Virilio, *L'incidente del futuro*
67. U. Volli, *Figure del desiderio*
68. E. Severino, *Tecnica e architettura*
69. P. Bertolini, *Educazione e politica*
70. M. Foucault, *Il sogno*
71. D. Demetrio, *Autoanalisi per non pazienti*
72. J.-L. Nancy, *All'ascolto*
73. G. Bocchi, M. Ceruti, *Educazione e globalizzazione*
74. P. Virilio, *Città panico*